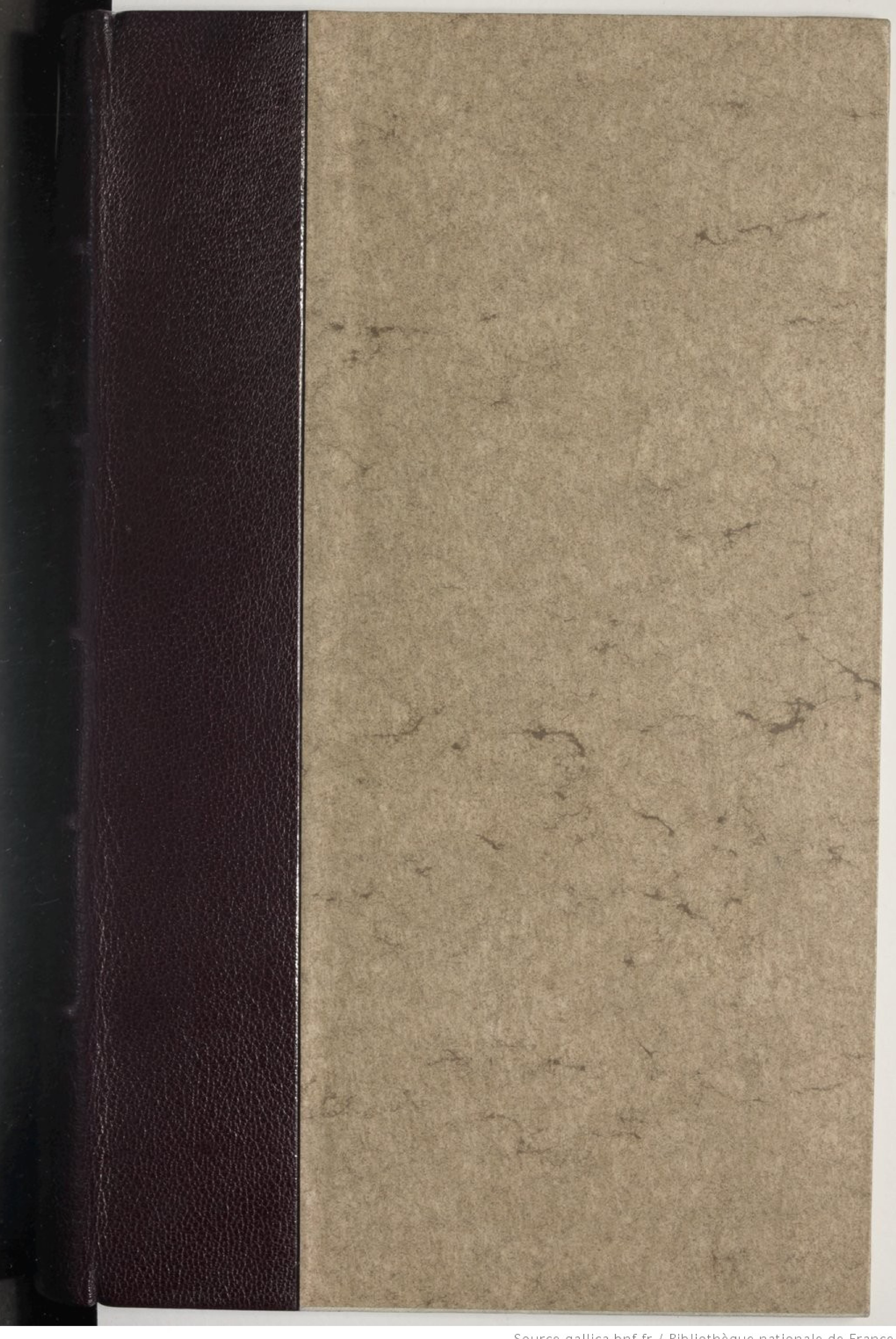
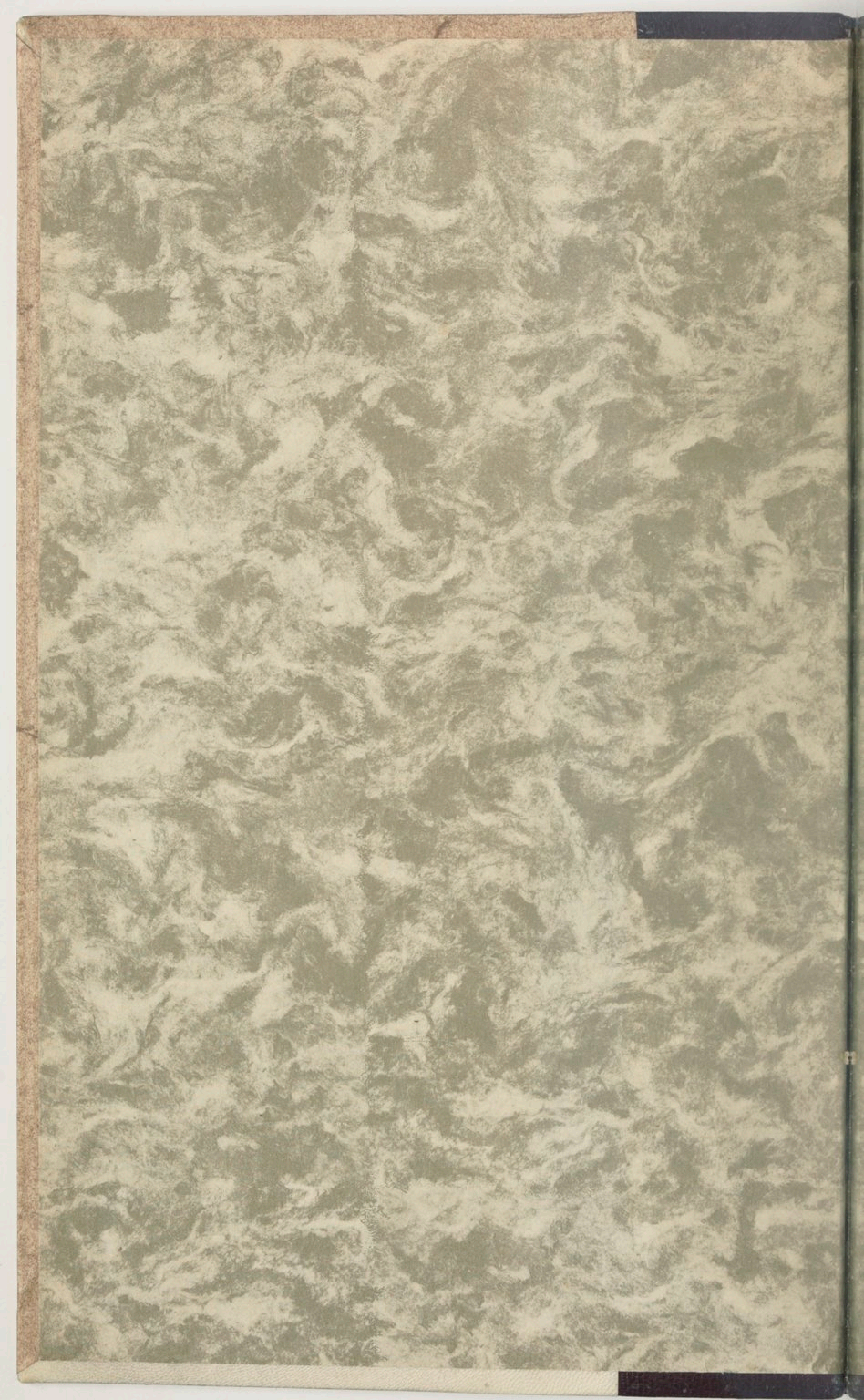
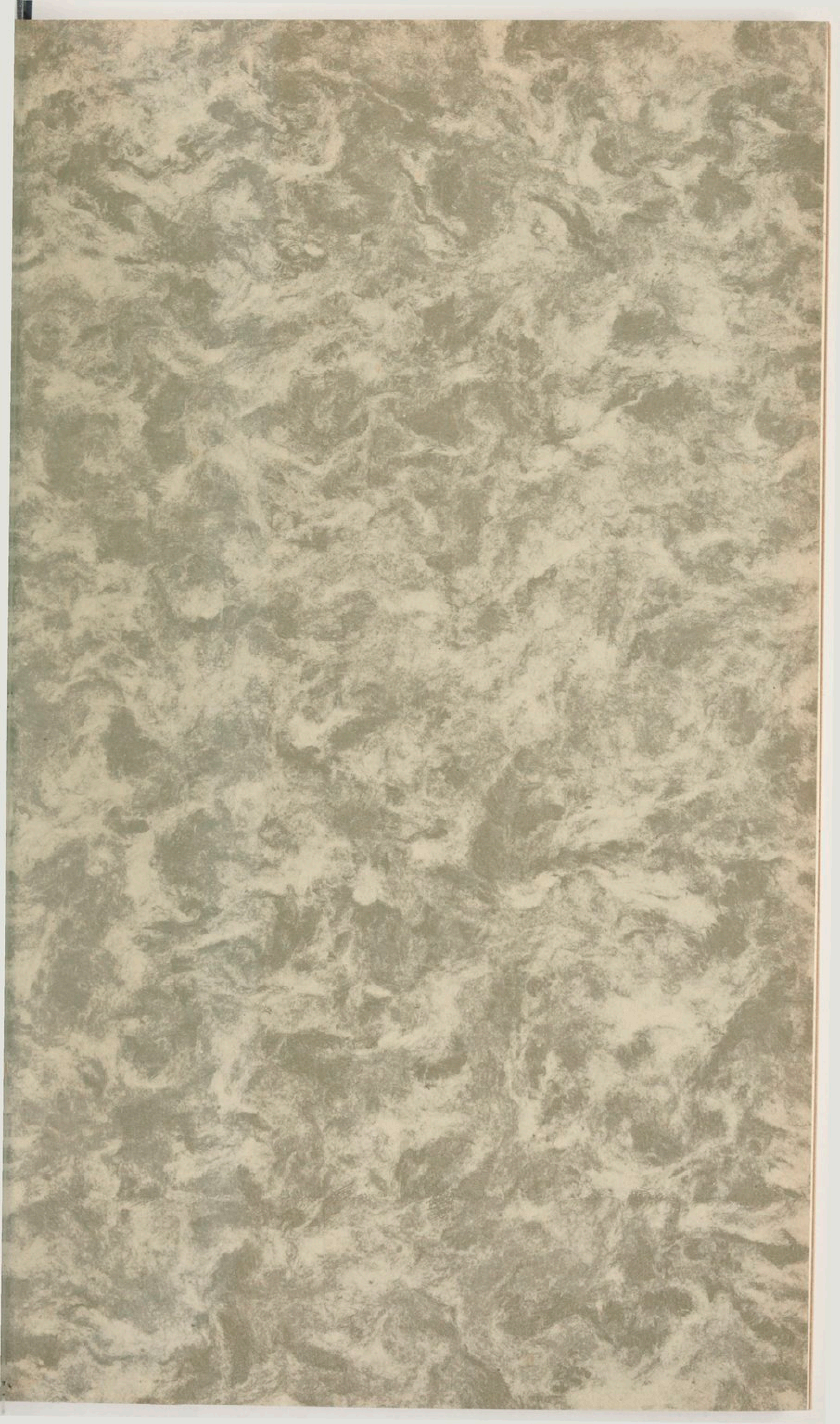


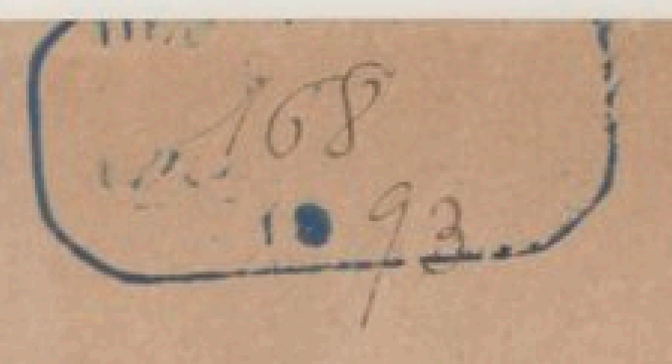
Les monuments du christianisme au moyen-âge











LES
MONUMENTS DU CHRISTIANISME
AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES
CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 DESSINS
D'APRÈS DES DOCUMENTS CERTAINS OU D'APRÈS NATURE

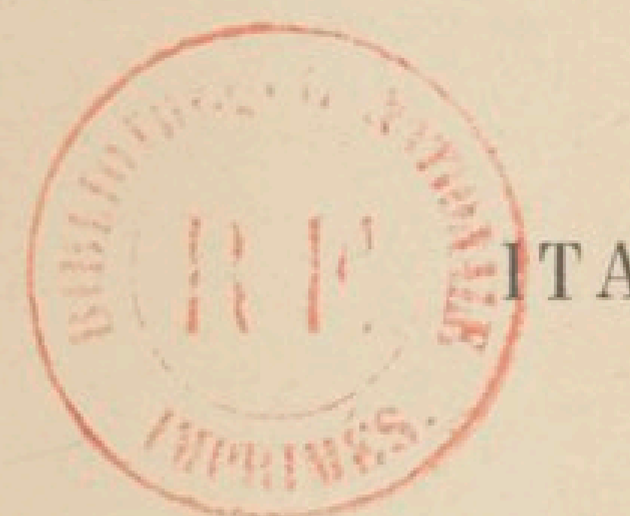
PAR
GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE

TOME PREMIER



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28
1893

BASILIQUES ET MOSAÏQUES



ITALIE — SICILE

TOME PREMIER

ROME. — RAVENNE. — NAPLES. — MILAN
MONT-CASSIN

LES

MONUMENTS DU CHRISTIANISME

AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES

CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 DESSINS

D'APRÈS DES DOCUMENTS CERTAINS OU D'APRÈS NATURE

PAR

GUSTAVE CLAUSSE

ARCHITECTE

TOME PREMIER



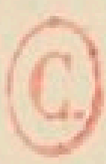
PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1893



PRÉFACE-DÉDICACE

A MONSIEUR EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.

Monsieur,

Permettez-moi de vous offrir ce livre ; je serais heureux de le voir paraître sous votre patronage.

Vous avez compris, il y a déjà quelques années, le rôle considérable qu'il convient d'attribuer à la mosaïque dans l'histoire de l'art en Italie ; et, choisissant les productions les plus belles et les plus intéressantes de ce genre de peinture, vous en avez fait l'objet d'études sérieuses et approfondies.

Si, après d'illustres savants, après M. de Rossi, qu'il faut toujours citer en première ligne, quand il s'agit d'archéologie chrétienne, plusieurs auteurs modernes n'ont pas méconnu l'importance des mosaïques qui décorent les basiliques chrétiennes ; si M. Barbet de Jouy a donné une description et une classification chronologique de

celles de Rome ; si Vitet, en analysant ce travail, s'est livré, avec toute la grâce et la magie de son style, à quelques critiques intéressantes ; si d'autres encore se sont occupés des mosaïques italiennes, nul n'a fouillé plus attentivement que vous, Monsieur, et avec une méthode plus sûre, ces brillantes surfaces pour en découvrir l'origine ; nul n'a apprécié avec plus de justesse le caractère de ces peintures ; nul n'a déterminé avec plus d'exactitude la part qui revient à chaque siècle, à chaque époque, dans ce qui nous en reste aujourd'hui. Ces études ont été faites avec les yeux d'un artiste, avec l'esprit d'un critique autorisé et avec la science d'un savant, auquel rien de ce qui touche à l'Italie de tous les temps n'est resté étranger. Pour écrire l'histoire complète de la mosaïque italienne, il serait, après vous, resté bien peu à faire, si votre pensée n'avait été distraite par d'autres travaux, si la Renaissance surtout, avec toutes ses séductions, ne vous avait entraîné à la recherche de ses chefs-d'œuvre.

J'ai parcouru cette voie si belle et si large qu'offre l'Italie à tous ceux qui sont pénétrés du sentiment de l'Art. De mes nombreux voyages dans ces contrées encore remplies d'inépuisables trésors, j'ai rapporté bien des souvenirs ; bien des merveilles m'ont enthousiasmé ; mais soit entraînement naturel, soit éducation spéciale, j'ai admiré par-dessus tout les productions de l'architecture, cet art fondamental des nations, livre de pierre où l'histoire des peuples est écrite en caractères ineffaçables.

Entre la Rome païenne, encore debout avec ses ruines grandioses, et la Renaissance, étonnante par le nombre, la grandeur et l'importance de ses monuments ; entre la civilisation romaine et la société ecclésiastique triomphante, se place une grande période fort étendue en durée, mais d'un caractère artistique assez restreint : c'est le Moyen Age.

Comme celle qui l'a précédée et celle qui l'a suivie, cette époque, par une marche d'abord ascendante, arrive à son apogée de vitalité, puis diminue d'intensité créatrice, s'épuise et finit par céder à un nouvel esprit, par être absorbée et entraînée dans le courant irrésistible d'une civilisation nouvelle. Tout humble qu'elle paraisse en face des deux autres, cette période n'en a pas moins une importance considérable ; n'a-t-elle pas vu grandir, à son début, une religion, une philosophie et naître un état social ; les monuments qu'elle a créés n'empruntent-ils pas à ces circonstances une valeur morale que n'ont peut-être jamais atteint ni les édifices païens des Romains, ni même les magnifiques églises de la Renaissance.

Je me suis attaché à l'étude de cette architecture, simple dans ses allures, un peu uniforme peut-être, mais séduisante et attrayante, quand on songe à son origine et aux circonstances à travers lesquelles elle poursuivait son idéal. Il n'y a pas, il est vrai, un seul monument en Italie, quelque modeste qu'il soit, qui ait échappé à l'ar-

deur studieuse des architectes et des archéologues. En parcourant le Moyen Age, il y a donc bien peu de chances de découvrir quelque nouveauté, mais il y a beaucoup de sensations fortes à éprouver, d'impressions élevées à recueillir, et beaucoup d'utiles appréciations à faire ; chacun peut, du reste, être entraîné par un sentiment différent et vers un objectif variable. Aussi les routes sont-elles nombreuses, même dans ce champ déjà restreint, et l'on risquerait fort de s'égarer, si l'on ne s'astreignait à n'en parcourir qu'une seule.

Celle que j'ai choisie pour en faire le sujet de ce livre doit être rangée parmi les plus belles. Illuminée dès son début par la religion du Christ, faisant éclater au grand jour ses pompes et ses chants, après trois siècles de tourmentes et de persécutions, cette voie est éclairée sur tout son parcours par l'image du Sauveur et par l'auréole des saints se détachant sur les fonds d'or des sanctuaires. Au milieu des nombreux édifices consacrés depuis Constantin à la glorification du christianisme, j'ai indiqué de préférence ceux que le génie des architectes ou la dévotion des fidèles avait ornés de mosaïques, leur donnant ainsi un attrait plus particulier, une plus grande valeur artistique, une expression religieuse plus intense.

Ces peintures, d'un genre complètement à part, d'un caractère si grandiose, d'une autorité si imposante, retracent, avec l'histoire de la religion chrétienne, l'histoire de l'art chrétien tout entier. Elles nous montrent les hésitations qui ont accompagné sa naissance, ses efforts pour

sortir de l'étreinte de l'antiquité romaine expirante, ses chutes et ses décadences sous les coups répétés des invasions barbares, sa renaissance au contact de la Grèce et des chefs-d'œuvre de l'idéal le plus élevé du paganisme. Elles marquent le temps d'arrêt qu'eut à subir l'art chrétien, frappé dans son existence propre par les Iconoclastes, et dans son esprit par les règles étroites dans lesquelles l'enfermèrent les Byzantins. Avec les mosaïques, nous assistons, après une longue période de sommeil et de léthargie, à une expansion nouvelle de la puissance artistique, flamme partie de Byzance, seul foyer d'art encore incandescent, envahissant bientôt l'Italie et la Rome des papes, pour concourir au triomphe de l'Eglise.

Dès lors, la mosaïque est un art complet ; à l'intensité de la couleur, à la correction du dessin, il joint le charme du sentiment, et, résumant en lui toutes les puissances qui font vibrer l'âme humaine, cet art reproduit fidèlement les tendances et le caractère d'une époque.

Après cette éclatante manifestation, arrive une nouvelle chute ; mais ce n'est plus cette fois une décadence véritable, un abaissement général du niveau artistique : seule, la mosaïque décline par suite de l'abandon du procédé.

La peinture, emportée par un mysticisme nouveau, laisse de côté la mosaïque dont elle était l'âme, s'adresse à des moyens d'exécution moins brillants, en relation moins directe avec l'architecture, mais plus libres, plus rapides et plus propres à rendre avec promptitude les conceptions

multiples et à satisfaire aux besoins devenus plus nombreux. Mais ce n'est pas sans lutte que s'obtient cette victoire : des maîtres surgissent encore, qui se font admirer par la grandeur de leurs œuvres, par la majesté des attitudes, par le choix des sujets. Cependant, avec le XVe *siècle, les peintres arrivent en foule et sont encouragés de tous côtés ; quelques-uns consentent, il est vrai, à redevenir quelquefois mosaïstes, mais la mosaïque n'est plus considérée par eux comme un art véritable ; aussi l'abandonnent-ils bientôt tout à fait. C'est la fin ! Fin glorieuse, car la Renaissance va dresser à l'Art de la mosaïque un magnifique mausolée, et lui composer une épitaphe triomphante aux voûtes de la chapelle Chigi, par les mains de son immortel Raphaël.*

Il ne convient pas, à mon avis, de poursuivre une étude sur les Basiliques et les Mosaïques chrétiennes *au delà de cette limite. Certes, en la franchissant, on trouverait une technique plus perfectionnée, plus d'habileté pratique, la gamme des couleurs employées largement accrue ; mais, à partir de cette époque, si quelques sujets représentés en mosaïque sont encore religieux, ils eussent été tout aussi bien, si ce n'est mieux, traduits par la peinture : ce ne sont plus de véritables mosaïques chrétiennes.*

Avant d'écrire l'histoire de ces Monuments du Christianisme, *j'ai tout vu par moi-même ; à plusieurs reprises, je suis revenu dans les mêmes basiliques, méditer en face*

de ces grandes pages de l'art chrétien. J'ai pu, par de nombreux dessins exécutés d'après nature, venir en aide à l'insuffisance de ma plume et compléter ma pensée. Je me suis aidé du secours de quelques photographies ; mais dans bien des cas, j'ai été livré à mes seules forces, et je me suis alors attaché à conserver à chaque œuvre son aspect original et son véritable caractère. Mon excellent ami et ancien camarade, C. Moyaux, aujourd'hui Inspecteur général des Bâtiments civils, a bien voulu mettre à ma disposition les belles aquarelles qu'il a faites à Ravenne, dans les basiliques normandes de la Sicile et à Venise ; je lui en suis d'autant plus reconnaissant que ces dessins, œuvre d'un architecte consciencieux, sont l'exacte expression de la vérité mise en relief par un artiste de grand talent. La collaboration de M. H. Toussaint m'a été également précieuse ; architecte et habile dessinateur, il a bien voulu se charger de reproduire les dessins que ma main fatiguée était devenue inhabile à rendre.

En décrivant les édifices les plus importants du Moyen Age chrétien, élevés en Italie ; en remontant autant que possible à l'origine des basiliques, en indiquant la pensée qui a présidé à leur fondation, le patronage sous lequel elles sont placées, j'ai cherché à déterminer le rôle des mosaïques dans l'ensemble monumental, et à dégager ce qu'elles avaient pu lui ajouter de valeur artistique, de certitude historique et d'autorité religieuse.

Je serais bien largement récompensé de mes efforts si je réussissais à faire passer dans l'esprit de quelques-uns

de mes lecteurs le sentiment d'admiration, l'amour profond, la passion que m'ont inspirés ces œuvres d'art d'une si haute portée.

Par un accueil toujours bienveillant, vous m'avez, Monsieur, confirmé dans la réalisation de cette pensée, vous avez encouragé la publication de ce livre, vous êtes venu à mon aide en mettant à ma disposition les trésors que renferme la magnifique bibliothèque dont vous êtes non seulement le conservateur zélé, mais presque le créateur.

Veuillez me permettre de vous en témoigner ici toute ma gratitude, et accepter avec l'hommage que je rends avec tant de plaisir à votre mérite,

L'assurance de ma considération la plus distinguée.

G. Clausse.
Architecte.

Clairefontaine-Deauville, 23 juin 1892.

INTRODUCTION

Basiliques grecques. — Basiliques romaines païennes. — Relations entre la société civile romaine et la société chrétienne. — Les persécutions. — Les arts chez les premiers chrétiens. — Transformation des Basiliques. — Description générale d'une Basilique.



Mosaïque. Saint-Marc, à Venise.

INTRODUCTION

BASILIQUES GRECQUES

Aux premiers siècles de la civilisation grecque, lorsque les peuples se furent groupés autour d'un chef pour fonder une cité et créer un royaume, une des principales prérogatives du pouvoir souverain était de rendre la justice. A cet effet, la demeure royale comprenait, parmi les locaux les plus importants et les plus considérables, une vaste salle où pouvait se réunir la foule des plaideurs assistés de leurs clients ; elle servait, en outre, aux assemblées du conseil et on y discutait les affaires.

Le nom de Maison Royale (Βασιλεύς οἶκος) s'appliqua dès lors, non seulement à l'ensemble du palais du roi,

mais, par dérogation, on désignait également sous ce nom la grande salle où s'exerçait une partie importante du pouvoir souverain ; nous disons aujourd'hui la Chambre royale.

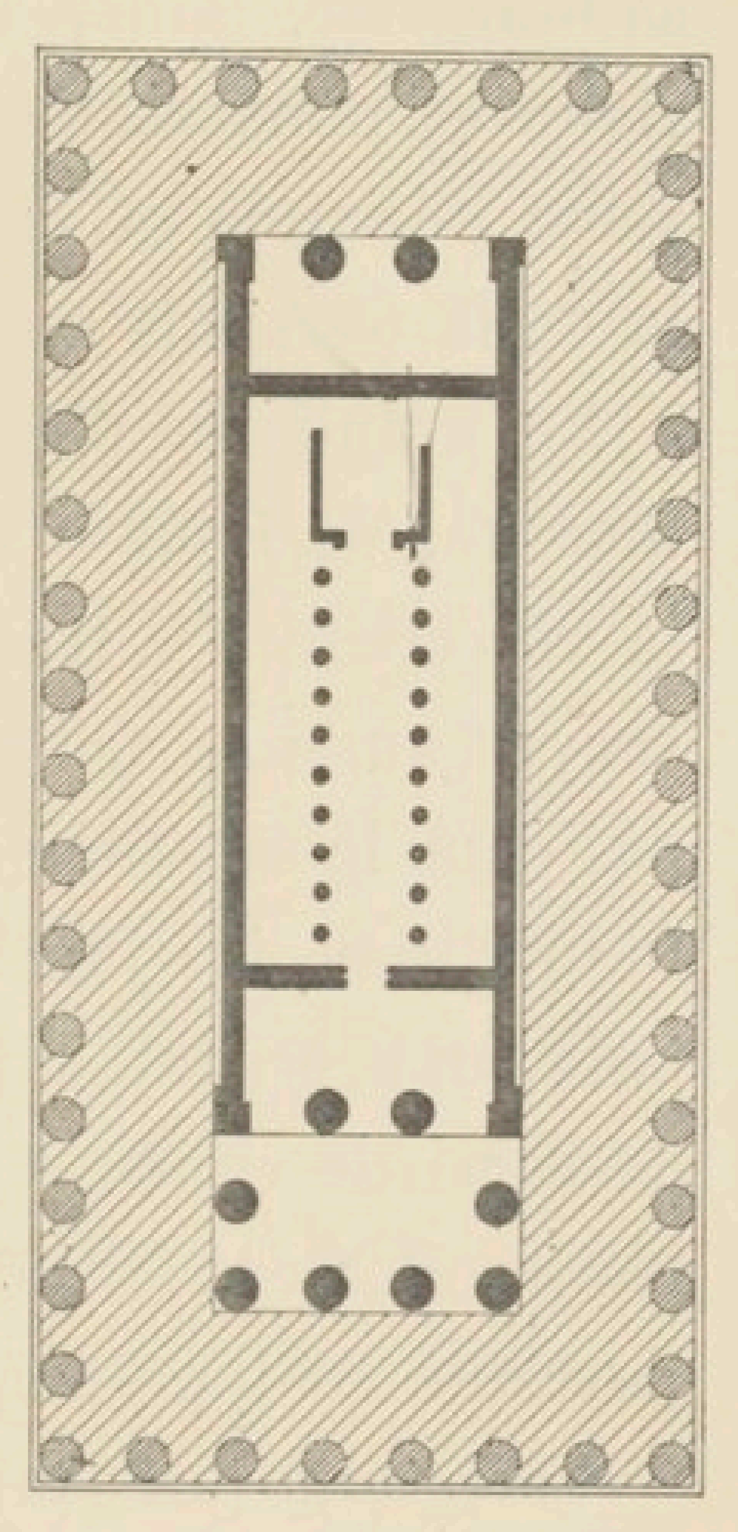
Du palais du roi, cette disposition passa plus tard aux habitations des riches particuliers. C'était un grand luxe d'avoir dans sa demeure une salle assez spacieuse pour pouvoir réunir à la fois tous ses amis. Les Romains adoptèrent cet usage lorsque la conquête de la Grèce leur eut fait connaître les mœurs policées et les coutumes fastueuses des Athéniens.

Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède qu'aux premiers âges de la Grèce, la justice n'était rendue que par le chef et dans l'habitation royale. Aux temps les plus reculés, de même qu'aux époques plus modernes de l'histoire, la justice était souvent rendue au nom du roi par des magistrats institués dans ce but. Les édifices dans lesquels s'assemblaient les juges, pouvaient donc, à bon droit, prendre le titre de Maison royale, en raison de la portion du pouvoir et des attributions royales dévolues aux citoyens chargés de ces fonctions.

Quelquefois, en Grèce, mais plus souvent dans les colonies, le temple servait de tribunal. Nous en trouvons un exemple frappant sans sortir des limites géographiques que nous nous sommes tracées : c'est-à-dire sur le sol de l'Italie et de la Sicile.

Sélinonte, colonie mégarienne, fondée vers le milieu du VIIe siècle avant Jésus-Christ, avait pu, pendant de

longues années de prospérité, élever six temples dont les ruines se retrouvent aujourd'hui sur une plage déserte aux bords du Modione, l'antique fleuve Selinus, dont les eaux engendrent la fièvre. De ces six temples, rien n'est plus debout; les tremblements de terre, succédant aux machines de guerre des Carthaginois, ont tout renversé, et sur les deux petits promontoires où fut jadis Sélinonte, d'énormes et innombrables débris sont étendus sur le sol. En étudiant leurs proportions, leurs caractères, on peut reconnaître que les temples dont ils sont aujourd'hui le seul souvenir, avaient été construits, les uns au siècle de Pisistrate, les autres à l'époque de Périclès. Le plus grand[1], appelé jusqu'à présent le temple de Jupiter Olympien, mais qu'une inscription, trouvée en 1871, doit maintenant faire attribuer à Apollon, était de forme hyptère; c'est-à-dire, découvert à l'intérieur comme une cour. Il était entouré de vastes portiques destinés à abriter la foule. La *Cella* elle-même, ce lieu retiré généralement à l'abri des regards indiscrets, était ouverte



Grand temple de Jupiter Olympien, à Sélinonte.

[1] Le temple n'avait pas moins de 110 mètres de longueur sur 50 de large. L'église de la Madeleine, à Paris, a 92 mètres de long sur 41 de large.

par trois portes à ses deux extrémités, et des portiques intérieurs, conduisant de l'une à l'autre, formaient un passage qui permettait de traverser l'édifice dans toute sa longueur. Ainsi, les visiteurs étaient admis à l'intérieur et pouvaient circuler librement à l'extérieur; le vaste péristyle et les larges portiques qui entouraient la Cella offraient un abri aux citoyens pour se réunir.

Le grand temple de Sélinonte servait d'*agora*, de marché, de Bourse suivant notre expression moderne; la vie civile s'y trouvait mêlée à la vie religieuse. Il servait aussi de tribunal, et si la justice ne se rendait pas dans le sanctuaire, saint des saints réservé à la statue du dieu, les juges siégeaient dans le *pronaos*, vestibule qui précédait le temple, ou dans le *posticum*, espèce de sacristie située à la partie postérieure de l'édifice, habituellement fermée, mais ouverte et dégagée par un portique au temple qui nous occupe.

Voici donc un exemple bien remarquable d'un grand édifice religieux, construit par des architectes grecs venus de Mégare ou de Syracuse, ayant par conséquent conservé les pures traditions corinthiennes, édifice satisfaisant en même temps, et aux cérémonies du culte, et aux besoins civils de la population d'une grande ville; siège du tribunal, et par cela même pouvant prétendre au titre de Maison Royale : βασιλεὺς οἶκος.

Avant d'abandonner ce coin de terre désolé où la ville grecque gît renversée en face de Carthage sa rivale, également détruite, il nous faut tirer de ces ruines un

nouvel enseignement. En reconstituant le plan général du grand Temple et faisant abstraction de l'immense promenoir, galerie ou péristyle qui entoure la Cella, nous reconnaîtrons que l'espace restant, compris entre les murailles, est divisé en trois parties, sortes de nefs sans toiture, par les deux rangées de colonnes qui aboutissent au sanctuaire. Nous pouvons, sans grands efforts d'imagination, supposer ce sanctuaire repoussé au delà du mur postérieur, et nous aurons ainsi rétabli exactement le plan le plus généralement adopté pour la construction des basiliques romaines.

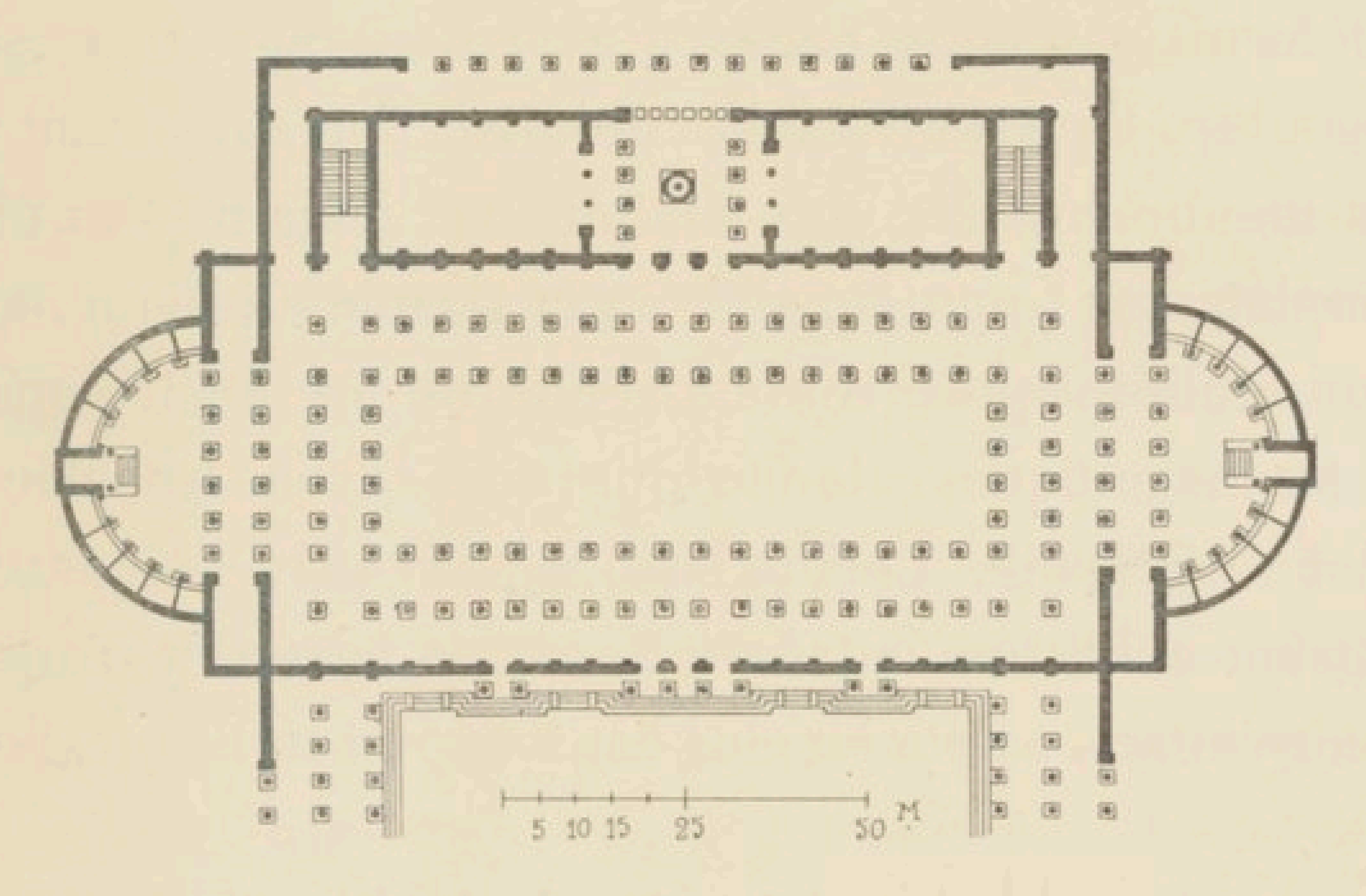
C'est à Rome, en effet, qu'il faut aller constater l'existence du premier édifice civil construit dans le but spécial et défini de réunir les citoyens d'une ville, de leur permettre de discuter leurs affaires, de traiter des intérêts de l'Etat, à l'abri de la pluie ou des ardeurs du soleil, surtout d'y installer le tribunal et d'y faire rendre la justice. Pour satisfaire à ces besoins, les Romains, tout en se servant du plan généralement adopté par les Grecs dans leurs grands édifices religieux, durent lui faire subir quelques modifications. Ils arrivèrent bientôt à créer un type nouveau, un monument dont la conception répondait exactement à sa destination propre ; mais en souvenir de son origine, et pour conserver les traditions, ils voulurent lui maintenir son nom, et des deux mots grecs βασιλεύς οἶκος n'en firent plus qu'un seul : *Basilica*.

BASILIQUES ROMAINES PAÏENNES

La première basilique romaine, élevée en l'année 564 avant Jésus-Christ sous le consulat de Lucius Portius et de Publius Claudius, prit le nom de basilique Portia. Depuis, on en construisit un grand nombre ; Pline en comptait dix-huit parmi lesquelles il cite comme étant la plus belle celle que Paul-Emile, consul en 168 avant Jésus-Christ, avait fait édifier au *Forum Romanum*. C'était, dit-il, une des merveilles de Rome à cause des colonnes de marbre phrygien que l'on voyait à l'intérieur. Le plan de la basilique Æmilia, gravé sur une dalle de marbre, est aujourd'hui déposé au Capitole ; bien qu'incomplet, il est facile, grâce à cette précieuse relique, de se faire une juste idée de ses dispositions. Du reste, tous les édifices de ce genre affectaient une forme rectangulaire allongée ; une vaste salle, souvent divisée dans le sens de la longueur par deux rangées de colonnes, en formait la partie principale.

Les plus grandes basiliques, et la basilique Æmilia entre autres, possédaient quatre files de colonnes donnant ainsi naissance à cinq nefs ; une principale au milieu et deux plus étroites de chaque côté. Au-dessus des nefs latérales, on réservait quelquefois des galeries largement ouvertes sur la nef principale, auxquelles on accédait par des escaliers intérieurs. Du côté opposé à l'entrée, l'édifice était terminé par un

hémicycle situé dans l'axe de la grande nef. Souvent aussi, on ménageait entre la nef et l'hémicycle un espace élevé de quelques marches au-dessus du pavage ; il servait de promenoir aux plaideurs, tandis que le préteur et ses assesseurs siégeaient dans l'hémicycle. Au-dessus du bâtiment s'étendait généralement une vaste toiture en charpente ; cependant, dans certaines



Plan de la basilique Ulpia, à Rome.

basiliques, les bas côtés seuls étaient couverts et la nef du milieu était à ciel ouvert : souvenir bien caractéristique des temples hyptères de la Grèce.

Pausanias donne quelques détails sur la basilique Ulpia, construite en même temps que le forum de Trajan par l'architecte grec Apollodore. Il parle de sa charpente en bois de cèdre, de ses plafonds de bronze doré et des ornements de sa couverture. Des fouilles faites en 1812 mirent à découvert son superbe pave-

ment, un grand nombre de colonnes en granit gris et une quantité de débris de corniches et de frises qui témoignent de la magnificence de son architecture. Elle était divisée en cinq nefs, celle du milieu beaucoup plus large que les autres ; dans sa longueur, il y avait dix-sept entre-colonnements. On a de plus retrouvé les traces certaines des bibliothèques grecque et latine qui formaient deux annexes à la basilique. Dans son ensemble, l'œuvre d'Apollodore était non seulement un des monuments les plus somptueux, mais un des plus complets qui se puisse voir : à la grande basilique, aux deux bibliothèques, il avait ajouté un arc de triomphe et la magnifique colonne que nous avons appelée la colonne Trajane. Lorsqu'en l'année 421, l'empereur Constance fit son entrée à Rome, le forum de Trajan, encore intact, excita au plus haut degré son admiration.

Entre l'époque où fut créée la basilique Æmilia et celle où Trajan faisait construire la basilique Ulpienne, il s'était fait une révolution, une transformation complète aussi bien dans les arts, dans les constructions, que dans la vie et les mœurs des Romains. L'art grec s'était, à l'époque d'Auguste, emparé du génie de l'Italie qu'il avait façonné à son modèle. Favorisé par cette période de paix et de tranquillité qui suivit la conquête du monde et créa l'Empire, les arts et les lettres avaient pris un tel développement, que jamais depuis ils n'ont brillé d'un si vif éclat. L'ampleur que l'on voulut don-

ner aux monuments, le besoin de faire grand, le faste, la décoration luxueuse dont on voulut les orner, leur enlevèrent bientôt le caractère de convenance et d'exquise sobriété que les Grecs avaient su leur donner, pour tendre de plus en plus à la magnificence. L'arcade employée par les Romains permit, en allégeant le poids des murailles, d'élever plusieurs étages les uns au-dessus des autres et d'écarter les points d'appui; et, la voûte avec ses combinaisons vint couvrir des espaces considérables. Ce sont là les deux caractères par lesquels l'architecture romaine se distingue de l'architecture grecque qui l'a précédée. Néanmoins, sous les Antonins, les principes de l'art grec reprirent faveur, c'est alors qu'Apollodore, architecte athénien, fut chargé par Trajan d'exécuter ses grands travaux. C'est donc à cette dernière lueur du génie de la Grèce que nous devons la basilique Ulpienne : superbe modèle que se sont efforcés de copier les constructeurs des premières grandes basiliques chrétiennes.

Lorsque Rome eut édifié ses premières basiliques, chaque ville d'Italie voulut avoir la sienne, et les grandes cités en possédèrent même plusieurs. L'usage en devint tellement général, que quelques palais romains, appartenant même à des particuliers, comprenaient une basilique dans leur enceinte. C'était la grande salle de réceptions, on s'y réunissait pour conférer des affaires et préparer les décisions importantes du Sénat; et quelquefois un orateur ou un poète venait y réciter ses

ouvrages devant un auditoire éclairé et choisi. Ces basiliques privées étaient, sous des dimensions plus restreintes, semblables en tous points pour la forme et la décoration aux basiliques publiques [1].

Le christianisme appropria tous ces édifices à ses besoins ; les uns devinrent de grandes églises, les autres furent convertis en modestes chapelles.

RELATIONS ENTRE LA SOCIÉTÉ CIVILE ROMAINE ET LA SOCIÉTÉ CHRÉTIENNE
LES PERSÉCUTIONS

Pour bien comprendre comment se fit cette transformation, il est nécessaire de remonter un peu dans l'histoire, et d'y chercher quels ont été dès l'origine du christianisme et pendant les trois premiers siècles de notre ère, les rapports entre la société civile romaine, centralisation aristocratique presque universelle, et la société chrétienne, surgissant comme une pousse nouvelle, jeune, vivace, prête à tout envahir.

Après soixante années d'apostolat, le christianisme, parti des rives du Jourdain et du sommet du Calvaire, était arrivé à Rome. Il y trouva le culte des divinités officielles fortement établi, desservi par des collèges de prêtres, à la tête desquels marchait l'empereur portant le titre de Souverain Pontife. Mais, à côté de cette

[1] Vitruve, liv. VI, ch. x. Mazois. — *Palais de Scaurus*, ch. ix.

religion d'Etat, vivaient autorisés, reconnus, un grand nombre d'autres cultes appartenant aux nations conquises, asservies, mais non fondues dans l'empire romain, conservant encore leurs usages et leurs dieux, et jouissant à Rome du droit d'hospitalité. Déjà, sous la République, les dieux d'Egypte et de Syrie, Isis, Sérapis, Osiris avaient eu des temples dans la capitale de l'Empire. Avant Auguste, les Juifs y établirent une synagogue, mais il fallait l'agrément du Sénat pour introduire une divinité nouvelle dans ce nouvel Olympe, et lorsqu'au milieu de toutes ces pratiques diverses il se produisait quelque scandale, lorsque surtout on pouvait soupçonner une atteinte, une violation ou un mépris des droits de l'Etat, la répression était brutale, la main de fer du conquérant, en frappant, rappelait l'esclavage. C'est ainsi que sous Tibère, des prêtres d'Isis, convaincus d'avoir participé à une intrigue politique, subirent le supplice infamant de la croix, et la même année, les Juifs établis à Rome ayant été accusés de déloyauté et d'escroquerie envers le fisc, quatre mille d'entre eux furent déportés et condamnés à travailler dans les mines de Sardaigne, et à combattre les brigands.

Ces sévérités n'empêchaient pas les cultes étrangers de continuer de vivre à Rome, et Tacite rapporte que sous le règne de Claude, ces mêmes Juifs, si sévèrement châtiés jadis, étaient plus nombreux que jamais.

Dès cette époque, il s'était glissé parmi eux quelques disciples de la nouvelle foi; les relations commer-

ciales entre la Syrie et l'Italie étaient faciles et fréquentes, et permettaient aisément à ces nouveaux venus de pénétrer dans la société juive. Ce nouvel élément fut un sujet de trouble et de dispute, les querelles de Jérusalem et d'Antioche renouvelées dans la capitale de l'Empire amenèrent des désordres. En l'année 49, Claude chassa les Juifs de Rome. Ce bannissement, dans sa forme générale, n'atteignit cependant que quelques individus et non pas toute la colonie ; la plupart restèrent, quelques-uns rentrèrent clandestinement à Rome, et ceux qui étaient chrétiens reprirent leur apostolat. Saint Pierre par sa forte conviction, saint Paul par sa bruyante et irrésistible propagande, attirèrent à eux un grand nombre de prosélytes.

Ces nouveaux convertis étaient aux yeux des Juifs des dissidents, des sectaires, des traîtres, et l'irritation, loin de cesser, augmentait de jour en jour dans les quartiers pauvres et populeux qui s'étendaient au delà du Tibre et au pied du Janicule. A cette époque, l'Église chrétienne pouvait compter à Rome environ deux à trois mille adhérents, vivant à l'abri des lois, et toujours protégés par l'autorité contre la haine des Juifs, bien que plusieurs de ces derniers fussent alors admis aux conseils du prince.

Le 19 juillet de l'année 64, un immense incendie détruisit une partie de Rome. Néron, accusé de ce forfait par la rumeur publique, supposa des coupables ; ce furent : « Ces hommes détestés pour leurs forfaits

que le peuple appelait chrétiens : nom qui vient de Christ. » Ces termes, employés par Tacite dans ses Annales pour désigner les adeptes du nouveau culte, font apparaître, pour la première fois, le nom chrétien dans l'histoire.

Cette fois les Juifs avaient réussi, et leurs plus implacables ennemis, ceux qui vivaient au milieu d'eux et méprisaient leur croyance, furent désignés, saisis et bientôt condamnés[1]. Le cirque fut inondé du sang des victimes, et les jardins de Néron se trouvèrent éclairés pendant une fête nocturne par des candélabres d'un nouveau genre : c'étaient, attachés à des poteaux, des chrétiens dont les vêtements enduits de poix flambaient, à la grande joie du peuple. Atroce raffinement de cruauté, que ne pouvaient excuser les rigueurs de la loi romaine.

Il ne faudrait pas attribuer à cet acte épouvantable une portée politique plus haute qu'il ne comporte. Néron ne songea jamais à ce que pouvait être l'opinion et la religion des chrétiens ; des victimes lui furent désignées, il se mit à l'abri derrière leurs supplices : tout est là. La conséquence du massacre se fit sentir en province, bien que le chef d'accusation fût impossible à invoquer, mais la flatterie administrative n'y regardait pas de si près : les chrétiens ayant été mis à mort à Rome par ordre de Néron, il devait lui être agréable de

[1] Tacite. *Annales*, XV, 44.

voir leur sang répandu autre part, l'Asie proconsulaire paya une large part à cette servilité.

Telle fut la première persécution générale contre les chrétiens : violente, brutale, mais de courte durée. Ceux qui avaient échappé demeurèrent quelque temps cachés, puis se perdirent dans la foule, et bientôt après, la propagande des idées nouvelles, exaltée par les épreuves récentes, reprit plus active et plus ferme.

A cette tempête succéda une période de repos : les règnes de Vespasien et de Titus furent une ère d'apaisement et de gouvernement régulier pour tout l'empire; les chrétiens en bénéficièrent dans une large mesure et rien ne vint troubler les humbles et pacifiques pratiques de leur culte.

Sous Domitien, la persécution sévit de nouveau, mais prend un caractère tout particulier; ce n'est plus contre une fraction du peuple qu'elle s'exerce, elle ne cherche pas à atteindre une société turbulente ou une secte religieuse, elle vise et frappe les personnages en évidence. Païens ou chrétiens deviennent suspects à l'ombrageux César, pour peu qu'ils soient riches ou mécontents. Les confiscations remplirent le trésor, le bannissement ou la mort fit taire les philosophes. Les chrétiens ne furent réellement recherchés qu'à la fin de ce règne, ils s'attirèrent surtout les rigueurs de la loi par la liberté de leur langage et l'esprit de vengeance qu'avait soufflé parmi eux l'apparition de l'*Apo-*

calypse[1]. La loi pouvait être invoquée contre eux à différents titres, et les prétextes ne manquaient pas pour les poursuivre; outre la loi spéciale de lèse-majesté, il y avait le sacrilège, la magie, l'association illicite, tous crimes ou délits punissables de mort. Les dernières victimes de Domitien furent son cousin le consul Clemens, sa nièce Domitilla, femme de Clemens, et leur ami Glabrion, tous trois accusés sinon de christianisme, du moins de sympathie manifeste pour la foi nouvelle. Après quoi Stephanus, intendant de Domitilla, tua Domitien.

Nerva, en montant sur le trône, voulut faire cesser les violences ; il rappela les bannis, rouvrit les écoles et laissa la propagande chrétienne s'exercer librement. Quelques abus s'en suivirent; aussi Trajan, devenu seul maître de l'empire, voulut-il faire rentrer tout dans le devoir. Les associations autorisées, ayant été cause de quelques troubles dans les provinces, furent étroitement surveillées, et de différents côtés les tribunaux durent sévir.

L'édit de Trajan, qui fixa pour longtemps la situation politique des chrétiens dans l'empire, est la réponse à la célèbre consultation de Pline le Jeune, son légat extraordinaire en Bithynie. L'empereur établit d'abord qu'il ne peut indiquer de règle générale en ce qui con-

[1] *Apoc.* de saint Jean.

cerne les procès à suivre contre les chrétiens, puis il ajoute : « Il ne faut faire aucune perquisition ; si des chrétiens sont amenés à votre tribunal et convaincus, il faut les punir, avec cette restriction cependant que, si quelqu'un nie qu'il est chrétien et le prouve en adorant nos dieux, quand même il serait suspect pour le passé, son repentir doit lui assurer sa grâce. Quant aux dénonciations anonymes, il ne faut y avoir égard dans aucune espèce d'affaires. C'est chose de trop mauvais exemple et qui n'est pas de notre temps. »

Cette situation légale était bien précaire; elle valait cependant mieux que le bon plaisir et les haines excitées par les jalousies d'école. Les poursuites d'office étaient interdites et la délation était périlleuse, car elle entraînait une peine si l'accusation était reconnue sans portée. Cet édit de Trajan, édit de proscription malgré tout, fut une arme toujours prête aux mains de ses successeurs pour faire condamner les chrétiens. Néanmoins, dès cette époque, ceux-ci profitèrent de la tolérance dont jouissaient les collèges funéraires, ainsi que de l'inviolabilité du foyer, des rites domestiques et du respect consacré aux lieux de sépulture possédés à titre privé.

Hadrien, artiste et philosophe, n'inquiéta guère les chrétiens ni dans leur enseignement ni dans l'exercice de leur religion. Esprit libéral, il admettait tous les cultes, et ordonna même, d'après l'historien Lampride, de construire dans toutes les grandes villes de petits

temples sans simulacres, afin que l'on pût y adorer toutes les divinités. Quelques-uns de ces édicules servirent en effet aux chrétiens à célébrer leurs offices ; en reconnaissance, ils leur donnèrent le nom d'Hadrianées.

Peut-être y eut-il sous ce prince quelques exécutions occasionnées par l'ardeur extrême de certains chrétiens, par un zèle excessif de la part des magistrats, ou par les vociférations d'une foule turbulente; en somme, ce fut la paix sous le régime du laisser-faire.

Cette paix se prolongea plus profonde encore pendant les vingt et un ans de règne d'Antonin le Pieux.

Avec Marc-Aurèle, la philosophie et la tolérance revêtent la pourpre. Cet empereur fut non plus indifférent, mais presque favorable aux chrétiens. Cependant, leur situation politique n'avait pas changé ; si leur doctrine pouvait se propager et se discuter librement, leur culte n'en demeurait pas moins interdit ; la liberté de conscience existait en fait, mais elle ne devait en rien porter atteinte aux lois de l'Etat, ni empiéter sur les prérogatives de la religion officielle. Si le sang coula à Lyon et à Vienne vers la fin du règne, il ne faut pas trop en faire injure au sage empereur. Lassé, affaibli, isolé, il ne sut pas interposer son autorité entre les clameurs populaires et l'exaltation des martyrs ; mais il n'ordonna jamais aucune proscription, aucun supplice. De l'avènement de Trajan à la fin du règne de Marc-Aurèle, le nombre des exécutions fut en définitive

assez restreint comparé à celui des chrétiens répandus dans l'empire.

Cette paix relative ne fut guère troublée, jusqu'au milieu du IIIe siècle, que par quelques fanatiques voulant réagir contre l'esprit de tolérance, et venant provoquer par leur attitude et leurs discours les sévérités de la loi. La plupart des fidèles et leurs chefs les prêtres n'étaient pas inquiétés, bien qu'ils vécussent au milieu de la société romaine. Loin de là, à part les cérémonies païennes où ils s'abstiennent de paraître, les chrétiens sont partout; on les voit en tous lieux, exerçant tous les métiers, occupant toutes les fonctions. Eusèbe pouvait écrire : « Sous l'empereur Commode, les affaires de la religion demeurèrent dans un état tranquille, et par la grâce de Dieu, l'Eglise put jouir de la paix par toute la terre[1]. »

Voici donc un témoignage certain, et cette paix n'avait pas éclaté soudainement avec le triomphe du nouvel empereur. A Rome particulièrement, les chrétiens avaient peu souffert ; c'est un privilège des grandes villes, que la vie privée y soit plus indépendante. La loi de Trajan qui frappait les collèges illicites, et, par conséquent, interdisait aux chrétiens de se réunir, n'avait pas empêché la nouvelle société de s'accroître. Cette loi ne fut pas rapportée sous Com-

[1] Eusèbe. *Hist. Eccl.*, v. 21.

mode, mais la tolérance exista de fait; l'empereur et son entourage aimaient trop le plaisir pour s'occuper de choses sérieuses.

La majorité de la société chrétienne appartenait encore aux couches populaires ; cependant on y pouvait compter, depuis un demi-siècle, des philosophes, des lettrés, des avocats, des hommes classés et riches qui donnaient du relief à l'ensemble de ses membres. Cette situation devint encore mieux établie, grâce à la sympathie avouée et à l'influence toute-puissante, qu'exerça sur l'esprit du prince sa favorite Marcia, influence qui se fit sentir pendant toute la durée du règne. Du reste, Marcia n'était pas la seule personne à la cour qui fut favorable à la nouvelle religion, ou mieux, fit partie de ses adeptes, car il y a tout lieu de croire que Marcia était chrétienne; cette protection s'exerçait facilement ; les patrons étaient peu exigeants pour leurs clients et ne demandaient pour eux que la liberté. Alors sans que rien fût promis ou signé à ce sujet, il fut entendu que les chrétiens auraient la permission non pas seulement d'exister, mais d'être, au point de vue social.

Il y eut bien, sous le règne de Commode, quelques exécutions capitales, celle d'Apollonius entre autres, mais ce sénateur n'avait pas été recherché, poursuivi d'office par intolérance religieuse : son esclave l'avait dénoncé, il fallait exécuter la loi. Apollonius, chose bien remarquable, fut autorisé à expliquer sa croyance

devant le Sénat tout entier; on lui laissa faire une véritable apologie du christianisme ; mais il n'en fut pas moins condamné à la peine capitale; les chrétiens traduits devant le juge, ne pouvant être renvoyés qu'après avoir renoncé à leur religion et sacrifié aux dieux de la vieille Rome.

Pendant les troubles et les guerres civiles qui suivirent la mort de Commode, nul n'avait le loisir de songer aux chrétiens, à leurs réunions secrètes, à leur prosélytisme et au danger très lointain qu'ils pouvaient faire courir à l'Etat. Il se passa même à cette époque un fait particulièrement remarquable : en 196, de véritables conciles se tiennent en Palestine, à Rome, dans les provinces du Pont, en Gaule, en Achaïe, dans l'Asie Mineure et en Mésopotamie, et entrent en communication afin de décider à quelle époque doit être, dans toute la chrétienté, célébrée la fête de Pâques. Ainsi des élus de l'Eglise, ses chefs, tendent à ce moment à constituer son unité, et l'un d'eux, Victor, évêque de Rome, semble même s'arroger le rôle suprême, le pouvoir exécutif, car c'est à lui qu'on finit par s'en remettre pour faire exécuter en tous lieux la décision prise en commun ; Victor touchait au souverain pontificat. Ainsi le christianisme, sans être inquiété, pouvait s'étaler au grand jour.

Les adeptes du culte nouveau devenaient-ils trop nombreux, leurs chefs s'étaient-ils habitués à une licence qui pût effrayer l'Etat? Il est difficile de le dire;

mais, après l'avènement de Septime Sévère, la liberté chrétienne fut restreinte. En 202, un édit fit reparaître l'ancienne loi de Trajan, défendant sous des peines sévères de se faire juif ou chrétien. Pris à la lettre, cet édit menaçait plus les conversions nouvelles que les chrétiens par droit de naissance, mais il put, aux mains de certains magistrats, servir à frapper des victimes; cependant il est difficile d'y voir un édit de proscription générale. Il est, au contraire, avéré qu'à Rome, du moins, les chrétiens jouissaient, à cette époque, d'une tolérance remarquable.

Zéphirin, successeur de Victor, gouvernait alors cette église ; pendant les dix-huit ou dix-neuf années de son pontificat, il put renforcer son organisation, étendre ses privilèges. Une loi de Sévère permettait aux gens du petit état (*minores*) de former des collèges, sous certaines conditions déterminées; la société chrétienne en profita pour prendre le caractère de collège funéraire, et, à ce titre, posséder une caisse alimentaire et un cimetière de droit commun. Zéphirin eut la gloire de fonder le premier cimetière chrétien et en confia l'administration à son premier diacre Callixte. La liberté était encore grande, et Sévère maintint dans leur charge tous les chrétiens qui avaient fait partie de la cour de Commode.

En 211, Caracalla succède à Sévère et partage l'empire avec son frère Géta, mais bientôt tue Géta et règne seul pendant six ans. Brutal, violent, soldat avant tout,

il passe son temps aux armées, et laisse au Sénat et à sa mère Julia Donna l'administration des affaires civiles.

Avec Septime Sévère avait commencé la dynastie syrienne qui gouverna l'empire pendant quarante-deux ans, de 193 à 235; les dix-neuf premières années furent bien un peu troublées par quelques exécutions partielles, notamment en Egypte et dans la province d'Afrique ; mais les vingt-cinq dernières furent absolument et généralement paisibles pour les chrétiens. Cela tenait à trois causes : en premier lieu à l'indifférence religieuse, à peu près générale parmi les conservateurs des anciens cultes; puis à la confusion produite par l'adjonction des dieux d'Orient, Isis, le Soleil, la Lune, la pierre d'Emèse, apportés à Rome par les empereurs syriens et adorés officiellement dans les temples et les sanctuaires, à côté des dieux de l'antique Olympe. Si les Syriens laissaient aux Romains leurs dieux multiples, ils pouvaient bien laisser aux chrétiens leur Dieu unique. Enfin la paix religieuse était encore due à l'influence salutaire des femmes à l'esprit élevé, qu'avaient attirées et charmées les préceptes de douceur, de pureté et de charité de la religion chrétienne. C'était une tolérance générale et universelle, à l'abri de laquelle l'Eglise s'organisait. Les saturnales d'Héliogabal n'entravèrent pas sa marche ; les affolés suivaient l'empereur, et la troupe passait, adorant son idole épuisée de plaisirs, et laissant à chacun le soin de diriger à son gré sa conscience.

A l'avènement d'Alexandre Sévère, il y eut réaction contre cet envahissement. Les dieux d'Asie furent renvoyés dans leurs temples lointains. Mais cela se fit sans passion, et si le nouvel empereur rétablit les vieux usages, si les anciens dieux de Rome reprirent possession de leurs sanctuaires, le Dieu des chrétiens put régner paisiblement dans l'âme des fidèles. Alexandre Sévère, le premier, accorda aux chrétiens le droit à l'existence ; autorisation tacite il est vrai, non promulguée, mais effective, comme nous le verrons dans notre étude sur l'église de Sainte-Marie du Transtévère. Dans son grand oratoire, où il avait coutume de sacrifier tous les matins, parmi les images de ceux qui honoraient le plus l'humanité, à côté d'Alexandre le Grand, d'Apollonius, d'Abraham, d'Orphée, il avait fait placer un buste représentant le Christ, et les vénérait toutes à la fois. Lampride, l'historien du règne d'Alexandre Sévère, ajoute même qu'il eut un moment l'idée d'ériger un temple en l'honneur de Jésus, mais qu'il en fut détourné par les pontifes, sous prétexte que, s'il le faisait, tout le monde embrasserait le christianisme.

Cette pensée d'admettre le Dieu des chrétiens au nombre des divinités officielles de l'empire, avait dû être inspirée à l'Empereur par sa mère Mammée. C'était une femme très pieuse, disent les écrivains ecclésiastiques. Quelques-uns vont plus loin et affirment qu'elle était chrétienne ; d'après eux, Origène l'aurait initiée et catéchisée à Antioche en 232. Ce point est toujours resté

obscur, mais, de l'aveu de tous, Mammée était une personne très vertueuse. Alexandre Sévère fut donc sympathique aux chrétiens, bienveillant même, et de tous les faits recueillis il résulte que, sauf de rares accidents, le christianisme jouit pendant tout son règne, et sur l'immense étendue de son empire, d'une paix inaltérée.

Les chrétiens, pour entendre la parole de leurs docteurs, les exhortations de leurs prêtres, et assister aux saints offices, se réunissaient ordinairement dans des maisons particulières, léguées ou données à la communauté, et transformées soit en partie soit en totalité en chapelles. L'indifférence ou la tolérance des princes syriens avait fait naître la confiance ; les fidèles ne cherchaient plus, comme sous les Antonins, à se dérober à tous les regards ; loin de là, les palais des sénateurs et des riches romains leur étaient ouverts ; ils prenaient possession des salles des thermes ou des basiliques privées, construisaient même des monuments spéciaux affectés à leur culte, et, dès cette époque, la plupart des cimetières chrétiens virent s'élever à ciel ouvert les chapelles mortuaires et les basiliques funéraires.

Cet état de chose changea dès l'avènement de Macrin. Par un coup de force, ce soldat dispersa les chrétiens, renvoya ceux qui avaient envahi le palais de César, ou les fit tuer. Sa persécution s'attacha surtout aux chefs de l'Eglise, aux docteurs, aux prêtres, aux clercs, pensant qu'en frappant à la tête il détruirait la masse, ou du

moins la rendrait impuissante. Mais, dans sa courte durée, on ne peut définir si cette persécution s'adressait au christianisme, en tant que religion non autorisée et considérée comme factieuse; en tout cas, elle se perdit dans les violences de son règne. Avec Gordien et Philippe l'Arabe, la menace toujours suspendue sur la tête des chefs de l'Eglise se dissipa, la sécurité revint et fut complète sous ce dernier règne, appuyée qu'elle était de la foi particulière du prince, qui, semble-t-il, était chrétien lui-même.

Faut-il imputer la violence de la persécution chrétienne sous Décius, à la haine qu'il avait vouée à la famille de Philippe et à tout ce qui avait été honoré sous son règne, comme certains auteurs l'ont avancé? Nous ne le croyons pas. Nous estimons qu'elle eut un caractère plus élevé et surtout une cause plus profonde; que ce fut une lutte, un combat, peut-être le premier dans cet ordre d'idées, livré au nom des anciennes institutions romaines par l'empereur et son entourage, contre la nouvelle société chrétienne parvenue à un point d'organisation, de force, de vitalité tel qu'elle devenait menaçante pour le vieil ordre social.

Cette lutte ayant toujours les mêmes causes, appuyée par des hommes conservateurs des mêmes principes et des mêmes usages, recommença sous Valérien et sous Aurélien, mais ne put vaincre la résistance, la constance, l'opiniâtreté que lui opposaient les chrétiens. D'un côté, il y avait les vieilles coutumes de l'antique religion et la

force ; de l'autre, non seulement une foi enthousiaste aux nouveaux principes religieux, mais un espoir presque certain de conquérir le monde entier. Le succès pouvait être entrevu, et donnait aux chrétiens le courage de tout braver pour y atteindre.

Vint enfin Dioclétien, le dernier des persécuteurs, mais le plus terrible de tous. Voulant renouveler l'organisation de l'empire, assurer la succession au trône, relever le pouvoir, il rencontra à ses desseins un obstacle qu'il voulut briser à tout prix. Il vit s'élever devant lui cette société chrétienne toujours plus étendue, plus forte, plus vivace malgré les exécutions, à cause d'elles plutôt, car la violence n'a jamais prévalu contre une idée juste et généralement acceptée.

Bien que de nombreux auteurs aient entaché le nom de Dioclétien de tout le sang chrétien versé sous son règne, l'histoire doit rendre cependant justice à l'esprit de tolérance qu'il montra au début, en cédant aux exhortations de sa femme Prisca et de sa fille Valérie. Un grand nombre des officiers de son palais étaient chrétiens, les évêques jouissaient à sa cour d'une haute considération, et leurs églises pouvaient à peine contenir la foule des fidèles. La liberté les rendit téméraires.

Maximin, et surtout Galérius, loin d'approuver la conduite de Dioclétien, nourrissaient une haine implacable contre tout ce qui était chrétien et voulait, grâce à ce titre, échapper aux lois de l'empire. L'in-

fluence de ces deux hommes, leurs remontrances contre ce qu'ils taxaient de faiblesse, l'emportèrent sur les bonnes intentions et la douceur. L'édit de persécution fut promulgué, et, pour en affirmer l'exécution, on fit incendier et détruire l'église de Nicomédie, la résidence impériale.

La persécution devint alors générale. Il fut ordonné : que les églises seraient démolies dans toute l'étendue de l'empire, que les communautés et associations seraient dissoutes, les livres sacrés brûlés, et les objets ayant servi ou pouvant servir au culte chrétien seraient détruits. Par le même édit, toutes les propriétés de l'Église furent confisquées et ses biens vendus à l'encan, au profit du trésor. De plus, les chrétiens qui avaient pu se soustraire aux supplices furent lésés, vexés par tous les moyens possibles.

L'exécution de telles ordonnances n'eut pas lieu sans quelques troubles et quelques résistances. Dioclétien en fut irrité ; sa modération première fit place à une violence extrême ; puis, comme fatigué d'une telle besogne, il déposa le pouvoir, et se retira à Salone.

Si la Gaule, sous le gouvernement de Constance-Chlore, vit adoucir ce qu'avaient d'excessif les ordres de Dioclétien, les provinces d'Italie et d'Afrique subirent, sous Maximin, toutes les rigueurs de la persécution la plus acharnée : la ruine fut générale.

La division du pouvoir, l'association des Césars aux deux Augustes qui venaient de se partager le monde,

avait élevé aux premières dignités des personnages favorables au développement du christianisme, et malgré les proscriptions, les supplices et les ruines, la nouvelle religion avait poussé de telles racines, qu'en coupant les branches, on n'avait pu atteindre la vitalité du tronc. Constantin, fils de Constance-Chlore, César de Maximim, élevé à Nicomédie sous les yeux de Dioclétien, jeune homme plein de belles et grandes qualités, s'était échappé avec peine des mains de Galérius, le principal instigateur de la persécution. A la mort de son père, il se trouva seul en face de Maxence ; la lutte pour l'empire universel se trouvait circonscrite entre deux prétendants. Maxence représentait la vieille société romaine, ses antiques croyances, l'autorité absolue de l'Etat et la servitude des âmes. Constantin, imbu dès sa naissance des idées nouvelles, se fit le champion des chrétiens, proclama la liberté de conscience et le droit d'adorer Dieu ; le Sénat romain, ne sachant quel maître il allait servir, restait silencieux dans l'attente. Maxence fut vaincu et Constantin, à la face du monde étonné, plaça la croix du Christ au-dessus de son trône impérial.

Cinq mois après la conquête de l'Italie, l'empereur, par l'édit de Milan, rendit à l'Église une paix complète et assurée, lui restitua ses biens, rouvrit ses églises, lui assura une fortune et un revenu perpétuel, en permettant aux fidèles les donations et les legs ; puis, il abolit

dans tout l'empire le supplice de la croix que le Sauveur du monde avait daigné souffrir.

Mais avec Maxence, le vieux monde romain n'avait pas péri tout entier ; les débris en étaient encore imposants, aussi le nouvel empereur crut-il devoir ménager une puissance qui pouvait un jour redevenir dangereuse. Il se fit créer Grand Pontife et, par raison politique permit à tous les cultes de vivre côte à côte sur la vaste étendue de son empire. Malgré le Baptistère qui porte son nom, malgré la légende de saint Sylvestre, malgré un entourage intime véritablement chrétien, le baptême de Constantin n'eut lieu qu'à son lit de mort. Le Pontife des dieux de l'Olympe, du Soleil et d'Isis pouvait favoriser de tout son pouvoir le christianisme, mais n'était pas apte à recevoir la purification idéale et complète, instituée par Jésus-Christ lui-même.

LES ARTS CHEZ LES PREMIERS CHRÉTIENS. — TRANSFORMATION DES BASILIQUES

C'était le moment où le monde romain, s'effondrant dans sa propre grandeur, se partageait en deux vastes empires. En Orient, à côté de monuments romains, constructions régulières dérivées du style grec antique, mais dont la pureté et les proportions avaient été altérées, on trouvait d'autres édifices construits d'après des données toutes nouvelles. L'esprit des peuples de la Syrie et de la Perse avait pénétré jusqu'en Grèce, et

bientôt il y conquit une place tellement importante qu'il inspira, deux siècles plus tard, le plan du merveilleux temple élevé à Constantinople par Isidore de Milet d'après les ordres de l'empereur Justinien. Dès lors, dans tout l'empire d'Orient, l'architecture romaine latine fut complètement abandonnée.

En Occident, au contraire, les principes et les règles de cette architecture s'étaient conservés à l'exclusion de tous les autres. Il est vrai cependant que la fréquence et la violence des révolutions politiques avaient promptement transformé leur application rigoureuse en une licence extrême suivie bientôt d'une notable décadence et, par suite, d'un avilissement complet. Il ne faut pas accuser cependant, comme quelques-uns ont voulu le faire, la religion chrétienne d'avoir accéléré cette ruine. Lorsque, devenue religion d'Etat, elle put s'épanouir au grand jour, la persécution venait de sévir dans toute son intensité. L'Eglise fit usage de ce qu'elle trouva, sans se rendre compte probablement que les principes et les règles dont nous venons de parler étaient déjà depuis longtemps abandonnés.

Dès le début, le christianisme, trop préoccupé encore de son existence propre, d'étendre son influence, d'appliquer ses maximes, d'étaler au grand jour sa philosophie et ses dogmes, fut impuissant à créer aucun art nouveau. Son origine première était contraire au développement des arts plastiques ; s'il fût resté juif, l'architecture seule en aurait profité. Cependant tout ce qui

pouvait rappeler l'idolâtrie en était soigneusement écarté et l'on observait dans les églises les préceptes mosaïques contre les représentations figurées. Eusèbe repoussa comme tout à fait profane le désir d'avoir des portraits de Jésus[1]. La philosophie, qui sous les Antonins régnait en maîtresse, avait porté le premier coup à tout ce qu'il lui plaisait d'appeler du nom de frivolité humaine : la littérature et les arts furent délaissés. A partir de cette époque, on sent que la ruine totale des arts du dessin va bientôt s'accomplir. Le christianisme et la philosophie y travaillaient de concert; le monde se détachait de ses anciennes préférences pour la forme et pour la beauté au profit des hautes idées de morale, de douceur et d'humanité. Cinquante ans plus tard, on était en pleine décadence artistique.

Lorsque les chrétiens voulurent décorer les *arcosolia* de leurs tombeaux, ils se servirent des types consacrés, et choisirent de préférence ceux qui ne pouvaient donner lieu à aucune fâcheuse interprétation : vigne, rinceaux, feuillage, vases, fruits, oiseaux. Ces ornements, rapprochés des textes, ou désignés dans les textes eux-mêmes, furent choisis comme symboles par les chrétiens, bien que dérivant directement du paganisme et que l'idée véritablement chrétienne en soit absente. Au

[1] *Lettre à Constantia*, EUSÈBE.

reste, l'exécution en était partout assez bonne, mais partout la même. Il n'y avait plus d'artistes, mais l'enseignement d'atelier persistait encore. Dans les catacombes comme dans les églises souterraines consacrées aux premiers confesseurs de la foi, tout ce qui contribuait au culte et toutes les représentations figurées, tout était emprunté aux formes artistiques du paganisme; à plus forte raison en était-il ainsi dans les sanctuaires extérieurs, dus un peu plus tard à la tolérance des empereurs.

Lorsque Constantin voulut, par son exemple, encourager les fidèles à élever de nouveaux édifices en l'honneur du Christ, il n'était plus guère d'architecte en état de les concevoir. Le triomphe du christianisme était éclatant, mais la promptitude de sa victoire succédant aux derniers désastres l'avait pris au dépourvu, rien n'était préparé pour honorer le nouveau culte. Les anciens temples dont on enleva les idoles furent appropriés aux plus pressants besoins; mais, par principe, les chrétiens répugnaient à consacrer aux cérémonies de leur religion ces sanctuaires d'un culte détesté. Du reste, la plupart de ces édifices étroits et resserrés se prêtaient assez mal au déploiement de la pompe que l'on désirait apporter à la célébration des offices. Le temple païen ouvrait bien au peuple ses colonnades et ses portiques, mais il gardait fermée l'étroite et obscure *Cella* réservée tout entière aux prêtres; tandis que la nouvelle église vou-

lait recevoir la masse des fidèles et célébrer le divin sacrifice en présence de tous.

Il fallut aviser ; les basiliques existant à Rome et dans toutes les grandes villes semblaient par leur forme et leurs dispositions parfaitement appropriées aux besoins du christianisme ; et, de plus, leur destination primitive n'avait rien d'hostile aux idées nouvelles. L'avenue centrale représentait bien la forme du vaisseau de saint Pierre, *navis*, nef, que les constitutions apostoliques recommandaient d'imiter dans la construction des églises. Les galeries latérales recevaient l'assemblée des fidèles, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre ; une partie de la nef pouvait être fermée par une cloison, réservée au clergé et aux chantres, garnie d'ambons et de pupitres destinés aux diacres qui lisaient les Saintes Ecritures. L'autel se plaçait naturellement à l'extrémité de la nef et au delà du transept, lorsque le plan de la basilique en comportait un. Dans l'abside centrale, le siège dominant sur lequel s'était assis le magistrat convenait à l'évêque ; les prêtres rangés à ses côtés prenaient la place des assesseurs, et les salles ou absides latérales se trouvaient transformées en sacristies.

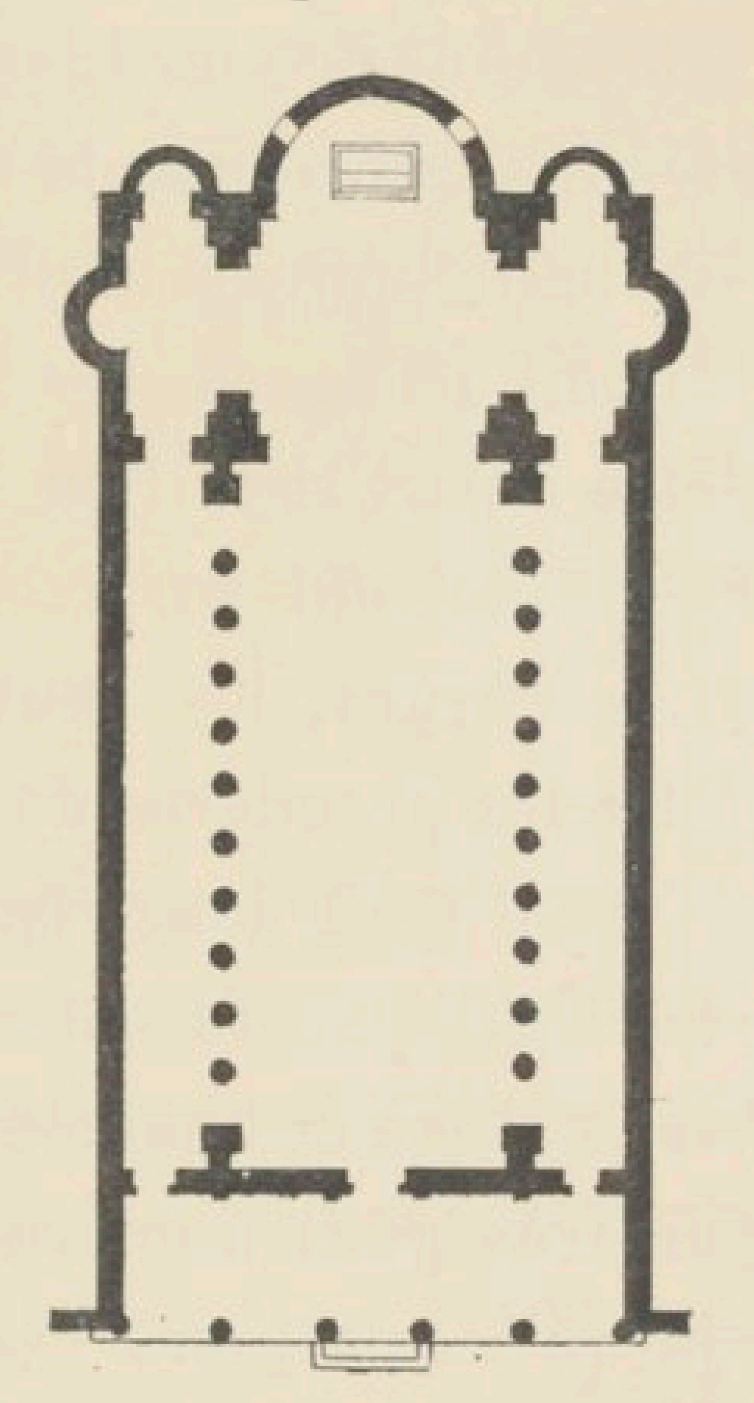
En raison de toutes ces convenances, le christianisme s'empara des basiliques pour en faire ses premières églises. Du reste, la religion nouvelle, en venant ainsi habiter les palais de justice et les bourses des anciens, changea si peu de chose à leur disposition et à leur

ornementation qu'elle accepta, même pour encadrer l'effigie du Christ, les ajustements qui avaient été consacrés à celle de l'empereur. Pendant bien des années, elle ne découvre rien, ne sait rien créer en fait d'art, et longtemps après Constantin, ce sont encore les antiques basiliques qui servent de modèles et de types pour la construction des nouvelles églises.

DESCRIPTION GÉNÉRALE D'UNE BASILIQUE

Les basiliques dont le christianisme venait de s'emparer étaient généralement précédées d'un portique appelé *narthex,* sorte de vestibule ouvert, mais qu'il était possible de fermer et de protéger à l'extérieur au moyen de rideaux suspendus à des tringles placées entre les points d'appui. A l'intérieur, elles présentaient trois ou cinq nefs délimitées par deux ou quatre files de colonnes. L'hémicycle opposé à la porte d'entrée était couvert par une voûte figurant le quart d'une sphère, on le nommait ἀψίς, voûte, parce que c'était la seule partie de l'édifice qui fût voûtée. Quelquefois, les colonnes destinées à soutenir les murailles et à séparer les nefs provenaient en partie de la démolition d'un édifice voisin, temple, therme ou autre et se trouvaient, par suite de leur origine, de nature et de dimension différentes que les colonnes faites exprès pour la nouvelle construction ; mais ce mode de procéder fut surtout employé dans les basiliques construites après l'Édit de

Milan. Tantôt l'entablement portait sur les chapiteaux, formant entre les points d'appui des plates-bandes ou sofites, tantôt des arcades séparaient les colonnes et retombaient soit directement sur les chapiteaux, soit sur une portion d'entablement. Au-dessus, s'élevaient les murs sur lesquels venaient poser les poutres et les solives de la charpente ; les nefs latérales ou bas côtés étaient couverts par un toit moins élevé.



Plan de la basilique de Saint-Pierre aux Liens, à Rome.

Comme on le voit, les basiliques n'offraient, en dehors de leurs colonnes de marbre, aucun ornement architectural, mais cette simplicité même, cette pureté, l'harmonie régnant dans toutes les parties constitutives de l'édifice, leur donnait un air de grandeur dont nous pouvons encore nous rendre compte par de rares exemples.

Les prescriptions des constitutions apostoliques pouvaient parfaitement concorder avec les dispositions que nous venons d'indiquer. Ainsi, elles recommandaient : « que l'église soit tournée vers l'Orient aussi bien que les deux sacristies qu'elle doit avoir, l'une à droite, l'autre à gauche ; que le trône de l'évêque soit au milieu ; que les prêtres soient assis de chaque côté, que les diacres

demeurent debout afin d'être toujours prêts à marcher. Leur soin doit être de faire placer les laïques dans leur rang et honnêtement, en sorte que les hommes soient séparés des femmes[1]. Le lecteur étant dans un lieu élevé doit lire les Livres de Moïse ; le diacre et le prêtre les Évangiles; que le portier garde l'avenue de l'endroit où les hommes sont placés, que les diaconesses en fassent autant à l'égard des femmes. Les jeunes filles doivent être à part si le lieu le permet; s'il ne le permet pas, elles doivent se placer derrière les femmes mariées. Les vierges, les veuves et les femmes âgées doivent être les premières de toutes. »

Tout était donc réglé dans la primitive Église ; aussi les basiliques furent-elles aménagées à l'intérieur pour satisfaire à ces exigences. Quelques-uns de ces édifices, en très petit nombre il est vrai, ont encore conservé jusqu'à nos jours ces anciennes dispositions, mais la plupart ont été tellement modifiés et transformés, surtout pendant les derniers siècles, qu'ils n'offrent plus trace de la grandeur simple et de la majestueuse convenance qu'avaient su leur donner les premiers constructeurs.

Les portes d'une basilique étaient un objet de vénération, et les fidèles s'arrêtaient souvent sur le seuil pour prier ; on plaça même dans leur voisinage des reliques de saints martyrs, afin de servir de mémento aux gens qui

[1] Prescription relative au baiser de paix.

entraient. La porte du narthex s'appelait *porta magna ;* celle qui du narthex ouvrait dans la nef était dite *porta preciosa*. Les ornements de la première rappelaient la vie terrestre ; ceux de la seconde, la vie céleste. Ces portes étaient ordinairement faites de panneaux de bois recouverts de plaques de bronze sculptées ou ciselées. Souvent, à côté de la porte principale, on figurait un lion, ou, plus modestement, on sculptait une tête de lion que l'on incrustait dans la muraille voisine pour rappeler l'usage antique de rendre la justice dans les basiliques : *inter leones*.

Généralement, les grandes basiliques étaient précédées d'une enceinte extérieure, parvis ou *atrium*. C'était une cour à ciel ouvert, entourée de tous côtés de portiques où les fidèles pouvaient attendre les offices à l'abri et les pauvres se reposer et implorer la charité. Cette disposition, très nettement exprimée dans les temples d'Egypte, de Syrie, au grand temple de Jérusalem, se retrouve reproduite, exactement la même, en avant des mosquées arabes. L'espace ainsi limité, souvent fort étendu, était ordinairement planté d'arbres, et lorsqu'on cessa d'enterrer les morts dans les catacombes, on les déposa dans l'atrium des basiliques ; de là est venue la coutume de créer des cimetières autour des églises. Au milieu de la cour, il y avait une fontaine ou un bassin ; les fidèles s'y purifiaient en se lavant les mains et la bouche avant de pénétrer dans le

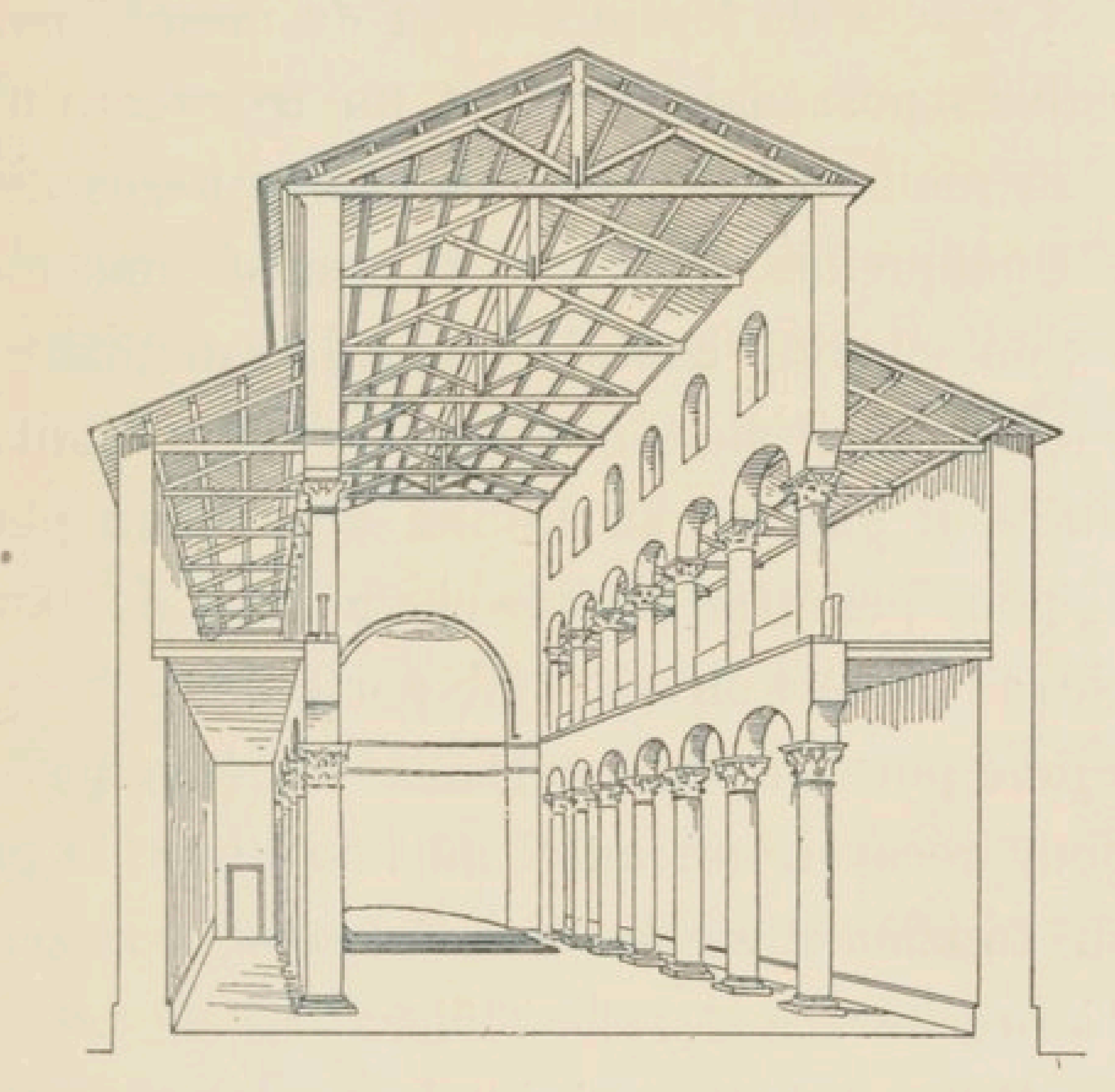
lieu saint ; cette coutume est rappelée de nos jours par le signe de croix fait avec de l'eau bénite placée dans des bassins ou des vases à l'entrée des églises. En bas de l'atrium, à droite et à gauche de la porte d'entrée, se tenaient les pénitents publics vêtus d'habits de deuil, couverts de cendre et sollicitant la pitié des fidèles. On y voyait aussi les pleurants, exclus de l'assemblée pour n'avoir pas satisfait aux pénitences, et les lépreux qui ne pouvaient en faire partie.

Que le narthex fût un portique spécial ou qu'il fût remplacé par une des galeries de l'atrium, ce vestibule communiquait directement avec l'intérieur de l'église par une, trois, ou cinq portes suivant la dimension de l'édifice, de sorte qu'il s'en trouvait toujours une dans l'axe de la grande nef. Certains narthex étaient surélevés d'un étage dans lequel on aménageait des salles destinées à l'instruction des catéchumènes.

Le baptistère était une des principales annexes des basiliques. Dans le principe, on le plaçait habituellement en dehors de l'église, dans la partie gauche du narthex. Lorsque l'on vint à construire des édifices religieux de grande importance, on plaça le baptistère dans un bâtiment complètement séparé, généralement situé dans l'atrium ; rarement il était rejeté en dehors de l'enceinte de la basilique ; nous avons cependant, à Saint-Jean de Latran, un remarquable exemple de cette disposition, mais elle était due à des causes tout à fait particulières. L'usage de placer dans le bas côté gauche

de l'église la piscine destinée au baptême des fidèles ne prévalut pas avant la fin du VIIe siècle.

A l'intérieur, la nef principale était quelquefois séparée des bas côtés par un mur à hauteur d'appui; dans d'autres cas, les entre-colonnements des galeries



Intérieur de la basilique de Sainte-Agnès hors les Murs, à Rome.

étaient simplement fermés par des rideaux glissant sur des tringles afin d'empêcher toute communication entre les hommes et les femmes pendant les offices.

Lorsque la disposition de la basilique comportait des galeries supérieures, on y plaçait les vierges et les femmes qui se consacraient à Dieu.

Dans le chœur, Χορός, ou *cancellum*, siégeaient les

lévites et les trois chœurs de chant : l'orchestre pour accompagner les psalmistes, les sous-diacres chantant l'Epître et les diacres chantant l'Evangile[1]. Sur chacune des faces de la clôture séparant le chœur de la nef, s'élevait une chaire, *ambon, pulpitum*, ordinairement octogone ou carrée ; la plupart étaient construites en marbre et ornées de sculptures ou de mosaïques. Certaines églises possédaient même un troisième ambon servant au récitatif des psaumes et des livres de prophètes. Quelquefois, l'ambon se transforme en une construction séparant complètement le sanctuaire de la nef; on le nommait alors *chancel* ou *jubé;* il était muni soit d'un seul pupitre au milieu avec deux portes à ses côtés pour pénétrer dans le chœur, soit de deux pupitres entre lesquels ouvrait une porte dans l'axe de la nef. Le jubé pouvait, dans certains cas, être assez spacieux pour recevoir un autel où l'on disait la messe. Jusqu'au treizième siècle, les ambons servirent de chaires à prêcher.

Le sanctuaire était séparé du chœur des chantres par quelques marches et une balustrade formée de grillages en fer ou en bois; mais souvent aussi cette balustrade était remplacée par un véritable petit mur composé de panneaux de marbre encastrés entre des montants ou pilastres plus élevés ; on suspendait des voiles et des tapisseries aux tringles ou aux traverses

[1] Le chant ecclésiastique exista de très bonne heure et fut, dès l'origine, une expression de la conscience chrétienne.

reliant ces pilastres pour masquer le sanctuaire pendant certaine partie de l'office. Ces panneaux et pilastres étaient souvent ornés de sculptures et de mosaïques. Une porte ou un passage permettait de communiquer facilement du chœur avec le sanctuaire.

L'autel occupait généralement le milieu du sanctuaire. Il était presque toujours formé d'une table de pierre ou de marbre, de granite ou de porphyre placée sur le sarcophage d'un saint ou d'un martyr. Le plus souvent, les reliques étaient conservées dans une crypte qui prenait alors le nom de *confession ;* l'autel était placé directement au-dessus, et dans ce cas, la table sainte était supportée par quatre colonnettes de marbre précieux ou de porphyre. L'autel était accompagné de deux tables latérales : celle de droite servait à déposer les offrandes, celle de gauche à placer les objets nécessaires à la célébration de l'office. Presque toujours, l'autel était surmonté d'un baldaquin, *ciborium*, formé d'une calotte demi-sphérique ou pyramidale, ornée de colonnettes et de frontons, et soutenue par quatre ou six belles colonnes. Entre les colonnes, on tendait des draperies accrochées à des anneaux afin de pouvoir les fermer au moment du sacrifice. L'autel et la confession, étant les parties les plus vénérables de la basilique, acquirent dans la suite une importance considérable.

On nommait *presbiterium*, *concha*, ou *tribune* la partie circulaire située à l'extrémité de la basilique, dans l'axe de la nef principale ; c'était, en quelque sorte, la salle

du haut clergé. Au centre, le siège en marbre, la *cathedra* était assez élevée pour que tous les fidèles puissent voir leur évêque et que lui-même pût surveiller l'assemblée. Les gradins qui garnissaient l'abside à droite et à gauche du trône étaient destinés aux prêtres et aux archiprêtres. Les absides latérales, lorsque la construction de l'église en comportait, étaient situées dans l'axe des bas côtés ; celle de droite s'appelait *vestiarium* ou *thesaurum;* on y rangeait les offrandes, les vases précieux et les vêtements des prêtres ; dans celle de gauche, *Evangelium*, on déposait les livres sacrés et les diplômes.

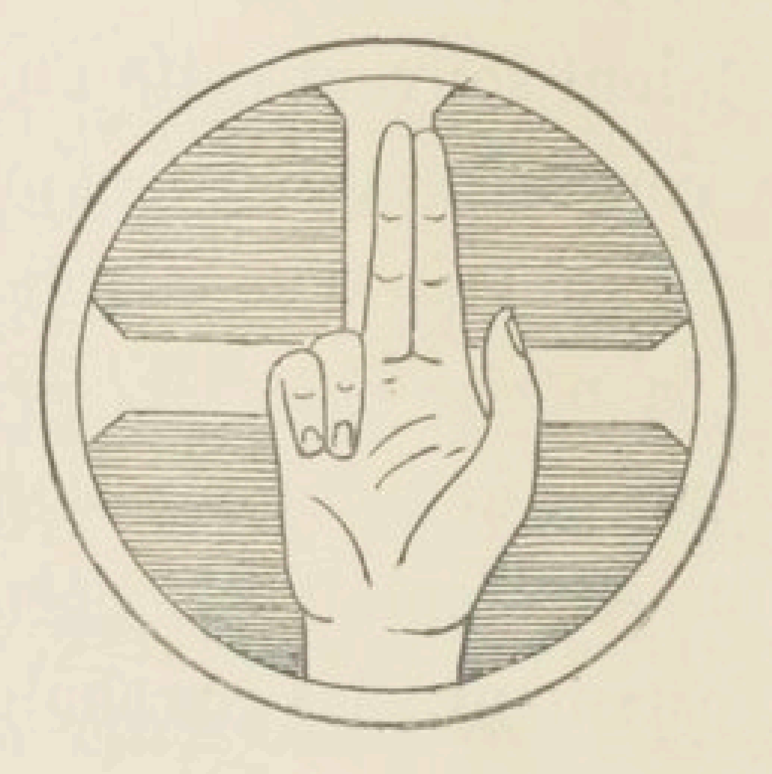
Les grandes basiliques, élevées d'après les ordres du souverain et construites aux frais du trésor, furent, dès le principe, décorées avec un luxe remarquable. La plupart des colonnes qui en supportaient les murailles étaient en marbre ou en porphyre; on y disposait de beaux morceaux de sculptures enlevés à des édifices antiques, et les murs latéraux étaient couverts de pilastres et de riches placages de marbre de différentes couleurs. Mais les mosaïques jouèrent toujours le principal rôle dans l'ornementation de ces édifices. On en décorait quelquefois le fronton extérieur, et quelquefois, aussi, le mur de face, depuis le fronton jusqu'à la naissance du portique ou narthex, en était entièrement incrusté.

A l'intérieur, les mosaïques recouvraient générale-

ment les parois de la voûte absidale, la *concha*, l'arc de l'abside et les faces des murs latéraux. Certaines règles étaient observées dans la distribution des sujets religieux qui ornaient ces différentes parties. Appliquées à l'origine pour satisfaire à de simples convenances, ces règles prirent bientôt une telle autorité qu'elles eurent force de loi pendant une période de près de 800 ans : des premières années du ve à la fin du xiiie siècle. Ainsi, partout et toujours, le grand arc qui séparait la nef principale de la tribune ou du transept était réservé aux symboles du triomphe de la religion; de là lui est venu le nom d'*Arc triomphal*. L'abside et la tribune répétaient souvent cette glorification, mais complétée par la représentation de saints personnages et formant ainsi un tableau d'ensemble dont le Christ occupait toujours la partie centrale. Les murailles de la nef étaient réservées aux compositions narratives et descriptives; on y représentait des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des paraboles et différents épisodes.

Telles étaient les dispositions que présentaient généralement les basiliques construites aux premiers siècles de l'ère chrétienne; mais chaque fondateur, suivant ses intentions ou les besoins à satisfaire, avait modifié quelque peu ce programme pour ainsi dire classique : les uns, dans un but de glorification générale, avaient atteint les limites de la grandeur et de la magnificence;

d'autres, voulant honorer quelque saint particulier, lui avaient dédié un sanctuaire de modeste apparence et de petite dimension. Dans toutes cependant, les dispositions principales et le caractère de l'architecture devaient répondre aux nécessités d'un même culte, aux exigences de la même religion ; aussi tous ces édifices, petits ou grands, appartiennent à la même famille et procèdent du même style.

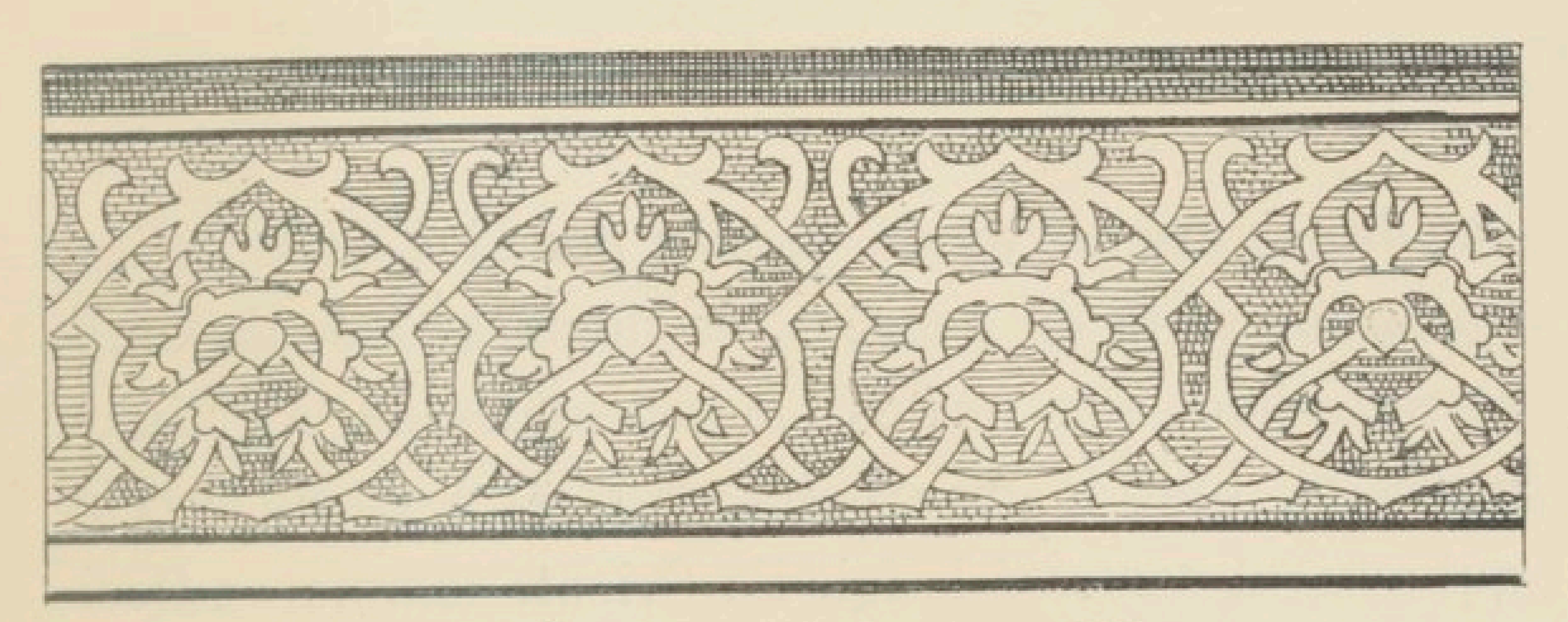


Main divine bénissant. (Mosaïque.)

CHAPITRE PREMIER

DES CATACOMBES

Les catacombes romaines. — Leurs origines. — Leurs dispositions. — Cimetières particuliers. — Cimetières collectifs. — Division de Rome en *tituli* ou paroisses. — Abandon des catacombes. — Leur restauration. — Peintures chrétiennes des catacombes. — Sujets tirés de l'Apocalypse de saint Jean. — Comparaison entre l'interprétation byzantine et l'interprétation romaine.



Mosaïque. Église de sainte Constance, à Rome.

CHAPITRE PREMIER

DES CATACOMBES

La grande révolution qui s'était opérée sous Constantin avait donné à la peinture chrétienne un immense développement. De vastes basiliques, élevées à Rome et à Constantinople, offraient aux artistes des surfaces beaucoup plus étendues que celles qu'ils avaient eues à décorer jusqu'alors ; de plus, l'emploi de la mosaïque, « cette peinture faite pour l'éternité », suivant la pittoresque mais inexacte expression de Ghirlandajo, devenait bientôt général.

L'art chrétien, de même que le monde romain, eut dès cette époque ses deux capitales. Dans l'une florissait l'école romano-chrétienne, dans l'autre apparut le style byzantin, plus rapproché des influences grecques et orientales. Ces deux divisions d'un même art eurent une commune origine : d'abord, le besoin d'exprimer

par des signes convenus, lisibles pour les seuls initiés, toute une série de pensées, de dogmes et de maximes se rattachant aux vérités fondamentales de la religion nouvelle, puis les souvenirs destinés à glorifier ceux qui avaient confessé la foi. En Orient, comme en Occident, ces expressions figurées sont les mêmes aux premiers siècles, et c'est aux sépultures chrétiennes qu'il faut en demander les traces.

L'Italie, à laquelle nous nous attachons particulièrement, nous fournit à cet égard un vaste champ d'exploration. Une excursion à travers les catacombes romaines, immenses nécropoles où nous retrouverons l'expression figurée et l'interprétation des premiers symboles du christianisme, nous semble donc nécessaire avant d'aborder l'étude des peintures en mosaïque exécutées dans les basiliques et les églises ; nous pourrons constater que les chrétiens du IVe siècle, à son début surtout, n'ont rien créé de nouveau et se sont attachés à reproduire, sur les murs de leurs premiers temples, les ornements et les figures qu'ils avaient eus jusque-là sous les yeux.

Le 31 mai 1578, des ouvriers, qui tiraient du sable dans une vigne située à deux milles de Rome sur la voie Salaria, découvrirent par hasard un cimetière souterrain orné de peintures chrétiennes, d'inscriptions grecques et latines, et contenant deux sarcophages. Cette découverte émut vivement le monde savant, et Rome apprit,

ce qu'elle ne savait plus que par la tradition et les livres, qu'autour de ses murailles il existait encore une Rome souterraine.

Les catacombes romaines sont de vastes labyrinthes de galeries creusées par les chrétiens, spécialement pour servir à leurs sépultures et non pas, comme on l'a dit quelquefois, d'anciennes carrières de sable ou de pierre dont ils se seraient servis pour enterrer leurs morts.

Une seule catacombe a généralement plusieurs étages de galeries superposées, communiquant les uns avec les autres par des escaliers. On en connaît qui en ont jusqu'à cinq. Leur origine date des premières années de l'ère chrétienne et leur usage se perpétua jusqu'à la prise de Rome par Alaric en 410, c'est-à-dire un siècle après l'édit de Constantin.

Comme nous l'avons vu, la première société chrétienne n'était pas seulement composée d'esclaves et de pauvres gens ; elle avait pu se développer pendant un certain nombre d'années à l'abri des lois romaines ; aussi, comptait-on parmi ses membres un grand nombre de riches et de citoyens appartenant aux plus grandes familles de l'Etat. Il est vrai que les premières prédications faites à Rome se firent parmi les juifs dont quelques-uns devinrent les premiers convertis, et que seuls quelques soldats suivirent. Mais de ce double point de départ, la nouvelle foi se répandit bientôt dans toutes les classes de la société où les juifs, tolérés par la loi, comme secte religieuse, pouvaient avoir accès.

Dès les premiers âges, elle fit d'importants prosélytes, même dans la famille impériale. On peut citer : Titus Fabius Sabinus, frère aîné du futur empereur Vespasien, qui compta plusieurs martyrs parmi ses enfants et fut le chef de la branche chrétienne de la famille Flavienne. Domitilla, qui réunit dans un cimetière les restes de Pétronilla et de ses deux serviteurs Nérée et Achillée, appartenait à cette grande famille. Julie Mammée, mère d'Alexandre Sévère, était chrétienne et Serena Augusta, femme de Dioclétien, l'était aussi. On peut également nommer Plautius, le conquérant de la Bretagne, mari de Pomponia Grœcina, tous deux accusés, dès l'année 58, d'avoir embrassé « une superstition étrangère ».

La confusion entre juifs et chrétiens ne fut pas de longue durée, et la haine des juifs établit bientôt la distinction. Les chrétiens avaient cependant conservé certaines coutumes absolument juives. Tel fut le mode de sépulture, l'inhumation, qui consistait à déposer le corps enveloppé de suaires dans un sarcophage en forme d'auge, surmonté d'un couvercle ou *arcosolium*.

Tantôt persécutée comme contraire à la loi, tantôt tolérée, la religion chrétienne put librement s'exercer pendant des espaces de temps relativement assez longs ; aussi les cimetières creusés primitivement dans les jardins ou les villas des riches Romains qui s'étaient fait chrétiens, purent-ils devenir par la suite propriété collective de l'Eglise. Cette communauté était représen-

tée au IIIe siècle, à Rome, par vingt-six titres ou paroisses auxquelles correspondait un nombre égal de cimetières, et nous voyons le pape Zéphyrin confier l'administration de ce grand dépôt à son diacre Calliste. Quelques-unes de ces nécropoles sont encore désignées par le nom de leurs premiers possesseurs ; telles sont les catacombes de Lucine et de Priscilla qui vivaient toutes deux du temps des apôtres, celle de Domitilla, celle de Prétextat et plusieurs autres.

Si l'on se reporte aux usages des Romains et au respect qu'ils professaient pour les sépultures, on comprendra qu'un terrain une fois concédé par un particulier, ou désigné par lui pour y créer un tombeau devenait, dès lors, inviolable aux yeux de tous. Les chrétiens, à l'exemple des corporations païennes instituées dans le but de pourvoir, par des offrandes, aux frais des sépultures, s'étaient aussi groupés en sociétés funéraires et pouvaient, sous le couvert de cette institution, se réunir et s'administrer.

Dans chaque centre d'association, les riches venaient en aide aux pauvres, prenaient certaines dépenses à leur charge ou fournissaient le terrain. C'est ainsi que le sénateur Pudens, disciple de saint Pierre, concéda, dès les premiers temps de l'Église, une partie de sa propriété située sur la voie Salaria Nova, pour y créer le cimetière de Sainte-Priscilla. Une chapelle maçonnée avec soin, décorée à la manière antique de beaux stucs et de fresques délicates, était destinée à abriter les sar-

cophages des membres de la famille ; elle occupait le centre de la catacombe, et, tout autour, sur une grande étendue, les galeries se développaient suivant les besoins, formant ainsi le cimetière commun. Par suite de leur voisinage du tombeau principal, ces nouvelles sépultures jouissaient des privilèges qui y étaient attachés, c'est-à-dire qu'elles étaient considérées comme propriété privée et dès lors, de par la loi, devenaient inviolables, inaliénables et intransmissibles.

Au IIIe siècle, les cimetières chrétiens étaient donc des propriétés collectives de l'Eglise romaine. L'institution des confréries funéraires avait pris un grand développement, et il était facile aux chrétiens de recueillir des aumônes, d'exercer la charité et de se réunir pour les pratiques de leur culte sous le couvert des autorisations qui leur avaient été données. Tertullien, en parlant de la constitution de la société chrétienne de cette époque, dit que l'Église romaine faisait la charité au dehors en venant au secours des malheureux exilés ; un diacre était chargé de ces soins, recueillait les offrandes et les distribuait. Sur le fonds commun, on prélevait aussi les sommes nécessaires à la subsistance du prêtre et des diacres, et telle était la puissance de cette organisation, qu'en l'an 251 le clergé de Rome comptait plus de cent cinquante personnes. Chaque titre ou paroisse était administré par deux prêtres, l'un exerçait son ministère dans la *cella,* oratoire, et plus tard *basilica,* qui s'élevait au-dessus de chaque cime-

tière, tandis que l'autre l'exerçait à Rome même, dans les limites assignées à sa paroisse ou à sa confrérie. Le nombre de ces *tituli* ou paroisses fondées dès l'origine s'était accru avec celui des fidèles. Evariste, sixième successeur de saint Pierre en 110, avait divisé la ville en sept régions; saint Fabien, en 236, c'est-à-dire un siècle et demi plus tard, avait quatorze *tituli* à gouverner. En 250, il y avait à Rome quarante-six prêtres, sept diacres, quarante-deux acolytes, cinquante-deux exorcistes et lecteurs ; plus de quinze cents pauvres ou malades étaient secourus par l'Eglise. Marcel, qui réorganisa l'administration ecclésiastique après la grande persécution de Dioclétien, « fit des vingt-cinq tituli que renfermait la ville de Rome autant de paroisses ou *diocèses*, pour la réception du baptême, la pénitence des multitudes qui se convertissaient à la foi et pour la sépulture des morts[1] ».

Après l'édit de Milan, la coutume d'enterrer les morts dans les cimetières souterrains se perdit peu à peu. De nombreuses basiliques avaient été élevées au-dessus des cryptes qui renfermaient les reliques des saints les plus vénérés et, pour en établir les fondations, il avait fallu détruire une grande quantité de galeries et de chambres mortuaires, quelquefois même descendre la fondation à plusieurs étages pour en assurer la soli-

[1] *Liber pontificalis.*

dité, et souvent bouleverser une partie de la catacombe afin d'arriver à placer l'abside de la basilique au-dessus du tombeau du saint auquel elle était dédiée, de telle façon que l'autel le surplombât directement. De plus, beaucoup des entrées des différents cimetières avaient été obstruées et bloquées par les chrétiens eux-mêmes lorsque les édits de Dioclétien enlevèrent la propriété de ces cimetières à la communauté chrétienne.

A partir du règne de Constantin, les papes entreprirent de reconstituer les nécropoles sacrées et de réparer autant que possible les désastres. Retrouver les tombes des principaux martyrs, déblayer les galeries, les consolider, les élargir pour donner passage à la foule des pèlerins, et faire graver sur des plaques de marbre des inscriptions en l'honneur des personnages vénérés, fut l'œuvre à laquelle s'attacha plus spécialement le pape Damase[1]. A la suite de ces travaux qui remirent en honneur, pendant quelques années, les sépultures des catacombes, de nombreux fidèles voulurent de nouveau reposer auprès des premiers confesseurs. Puis, par suite des inconvénients qu'il y avait à creuser ainsi de nouvelles tombes à travers des galeries déjà

[1] Saint Jérôme, longtemps secrétaire du pape Damase, écrit ceci : « Lorsque j'étais enfant et que l'on m'instruisait aux sciences libérales, le dimanche, avec des compagnons d'étude du même âge, j'avais coutume de visiter les tombeaux des apôtres et des martyrs, souvent j'entrais dans ces cavernes qui, creusées fort avant dans la terre, offrent des deux côtés, quand on y pénètre, deux rangées de morts ensevelis. J'avançais à petits pas et entouré d'une nuit profonde, je me rappelais le vers de Virgile :

Horror ubique animos simul ipsa silentia terrent. »

anciennes, ou par des causes extérieures et étrangères, les inhumations souterraines cessèrent tout à fait; il est presque impossible d'en trouver un exemple certain postérieur à la prise de Rome par Alaric (410).

Si l'usage d'enterrer les morts dans les catacombes fut complètement abandonné, les cimetières souterrains n'en reçurent pas moins de fréquentes visites, les pèlerins y affluaient de tous côtés, et le pape Symmaque, à la fin du ve siècle, fut obligé d'y faire de grands travaux de consolidation. En 527, Vitigès et ses Goths portèrent la désolation à travers ces cryptes vénérées, œuvre de ruine et de dévastation que Totila continua avec les Ostrogoths. Le pape Jean III, vers 568, « ordonna la restauration des cimetières des saints martyrs et prescrivit que les oblations, les calices et les cierges fussent fournis par le trésor du Lateran aux messes qu'il fallait y célébrer ». Les papes firent encore à différentes époques de pieux efforts pour redonner aux catacombes une vie et une existence religieuses; mais les ruines s'amoncelaient et la solitude se faisait autour d'elles.

Pendant l'invasion des Lombards (756), après que ces barbares eurent tout dévasté aux alentours de Rome, le pape Paul Ier se décida à ouvrir les tombes des martyrs et à transporter leurs reliques à l'abri des remparts de la ville. Les translations ainsi faites s'élevèrent à une centaine. Etienne III, Adrien Ier

et Léon III voulurent au contraire restaurer les basiliques suburbaines et les cimetières souterrains, mais Pascal Ier abandonna ces travaux incertains et suivit dans de beaucoup plus vastes proportions l'exemple donné par Paul Ier. Une inscription encore visible dans l'église de Sainte-Praxède et datée du 20 juillet 817, atteste que ce pape transporta à Rome les restes de deux mille trois cents corps. Ce grand restaurateur d'églises, cet infatigable bâtisseur, put ainsi enrichir chacun des nouveaux sanctuaires des reliques de nombreux martyrs. Depuis cette époque, les pèlerinages devinrent plus rares aux catacombes ainsi dépouillées, et ces nécropoles des premiers âges, si vivantes de la piété des fidèles, de plus en plus délaissées, finirent par être tout à fait oubliées. A partir du xe siècle, il n'en est plus question et leur histoire pourrait ainsi se terminer.

Il est certain, cependant, que le cimetière situé sous la basilique de Saint-Sébastien, près de la voie Appienne, a été fréquenté par les pèlerins pendant tout le cours du moyen âge. Plus ancien que tous les autres, il était désigné dans les itinéraires sous le nom de *Cœmeterium ad catacumbas* parce qu'au premier siècle le cimetière des juifs se trouvait en cet endroit, et que les corps des apôtres Pierre et Paul y ayant été déposés après leur supplice, les chrétiens tenaient à honneur d'être enterrés auprès de leurs tombes : *cata tumbas*, « auprès des tombes ». Cette appellation ayant seule survécu, fut employée au XVIe siècle pour désigner d'une façon

générale tous les cimetières souterrains successivement découverts et explorés ; elle a été acceptée par les archéologues, et toute crypte ou hypogée porte aujourd'hui le nom de catacombe.

Deux vastes zones de cimetières souterrains avaient été creusées pendant les trois premiers siècles autour de Rome, et se divisaient en deux grands réseaux. Le système transtéverin avait son point de départ à la tombe où fut définitivement inhumé saint Pierre sous la colline Vaticane ; il passait sous la voie Aurélienne et aboutissait aux grandes catacombes Pontiennes de *Monte Verde*. L'autre système, situé en deçà du Tibre, partait du tombeau de saint Paul sur la voie d'Ostie, et s'étendait sous les collines du midi de la ville, passant sous la voie Ardéatine, sous la voie Appienne, sous la voie Latine, sous la voie Tiburtine, sous la voie Nomentane et sous la voie Salara ; il comprenait les cimetières de Sainte-Lucine, de Saint-Cyriaque, de Sainte-Domitille, de Saint-Prétextat, de Saint-Calixte, de Saint-Sébastien, de Saint-Sixte, de Sainte-Agnès, etc. Toutes ces galeries réunies formaient une longueur de 300 lieues bordées de plus de 6 millions de tombes.

Ces innombrables sépultures ne représentent pas seulement pour nous le berceau d'une religion nouvelle, qui va conquérir le monde et chasser le paganisme ; elles ont été creusées dans un sol qui a fait germer les premières semences de l'art chrétien, art dont les déve-

loppements successifs n'ont jamais cessé d'être à la hauteur de la tâche qui lui a de tous temps été imposée ; mais qui dès l'origine fut obligée d'emprunter à l'antiquité païenne ses formes et ses traditions.

Au moment où les tombeaux des riches et les fastueux mausolées des familles opulentes envahissaient les voies consulaires, le pauvre, l'esclave, le *Servus*, n'avait pour dernière demeure que la triste fosse commune, *puticuli*.

Le cimetière chrétien vint proclamer l'égalité de tous devant la mort et, seuls, les plus vertueux, les plus saints, purent y obtenir quelques marques de distinction. Ces ornements, ces peintures qui décorent les sépultures des confesseurs et des martyrs, sont absolument analogues à celles qui ornent les tombes païennes ; le sentiment artistique est exactement le même ; les mêmes arabesques, les mêmes oiseaux, les mêmes rinceaux se retrouvent des deux côtés. Les sujets sont cependant différents : la grave Orante priant, les bras étendus, remplace les Bacchantes et les Saisons ; et le Bon Pasteur occupe la place principale.

Au IIIe siècle, la vie des catacombes prend d'autant plus d'intensité que la mort frappe les chrétiens de plus terribles coups. A cette époque l'art antique est en pleine décadence et ne peut plus s'élever à la hauteur de la pensée chrétienne ; aussi les peintures et les décorations présentent-elles une notable infériorité sur

celles qui les ont précédées. Plus la lutte devient vive, entre la nouvelle et l'ancienne société, plus elle est près de sa fin, plus les productions artistiques témoignent d'ignorance et de grossièreté. Aussi, après l'édit de Milan, bien que toute contrainte ait cessé de s'imposer aux artistes, ils continuent à s'inspirer des modèles de l'antiquité. Appelés dans les catacombes pour rendre un hommage éclatant aux saints martyrs, ils sont impuissants à créer, leur pinceau s'alourdit, leur main est devenue inhabile.

Mais l'art chrétien délaissant les catacombes va chercher une nouvelle voie et s'épanouir bientôt aux voûtes des basiliques, faisant appel à sa puissance pour exposer aux yeux de tous l'expression des dogmes immortels de la nouvelle religion.

Le célèbre archéologue, M. de Rossi, dans le très important ouvrage qu'il a publié sous le titre de *Roma Sotterranea*, a divisé en six classes les peintures chrétiennes retrouvées dans les catacombes. Nous ne saurions suivre dans l'examen abrégé que nous allons faire de tous ces souvenirs un meilleur guide, une autorité appuyée sur des travaux plus considérables, et une science plus certaine. Nous examinerons donc, en premier lieu, les peintures symboliques, celles qui expriment des idées au moyen de signes artistiques; nous passerons aux peintures allégoriques, représentant les paraboles de l'Evangile; puis à celles qui sont relatives

aux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament. La quatrième division se composera des images de Notre-Seigneur, de la Sainte Vierge et des saints; la cinquième comprend les scènes tirées de la vie des saints et de l'histoire de l'Eglise; la sixième, enfin, correspond aux emblèmes et aux faits relatifs à la liturgie chrétienne. Rappelons-nous cependant, avant d'entrer dans le détail de cette énumération, que la plupart de ces représentations sont empruntées directement au paganisme; que d'autres reproduisent les modèles de l'antiquité, mais avec certaines variantes qui leur donne une signification toute spiritualiste; enfin, que celles appartenant en propre au christianisme sont généralement barbares et de beaucoup inférieures aux autres.

Dans la classe des symboles, il faut ranger l'*Ancre*, qui devint pour les premiers chrétiens le signe de l'espérance ; l'*Agneau* ou la *Brebis* représentent les membres du troupeau dont Jésus était le Pasteur, suivant ses propres paroles rapportées par saint Jean : *Pasce agnos meos, pasce oves meas*. La *Colombe* est l'âme chrétienne dégagée de ses liens terrestres ; mais elle est aussi l'emblème du Saint-Esprit que les Pères de l'Eglise appellent « une colombe sans fiel ». Lorsqu'elle porte un rameau d'olivier dans son bec, c'est le symbole de paix transmis par la Bible. Dans les mosaïques d'un âge plus avancé, la colombe a été employée pour repré-

senter les âmes des apôtres. Le *Phénix*, d'origine orientale, doit être considéré comme l'emblème de l'âme, renaissant plus belle et plus jeune après l'anéantissement du corps ; il avait ordinairement la tête ceinte d'un nimbe de feu. Rarement retrouvé dans les catacombes, on le voit quelquefois apparaître gravé sur des tombes païennes. Le *Poisson*, au contraire, est un des emblèmes les plus fréquemment reproduits par les premiers chrétiens. Il désignait le Christ, mais on ne sait pas au juste, ni à partir de quel moment, ni pour quelle cause il fut appelé à cet honneur. Quelques auteurs ont expliqué la raison de son interprétation symbolique en s'appuyant sur ce que le mot grec ΙΧΘΥΣ (poisson) était formé par la réunion des premières lettres des cinq mots ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ (Jésus-Christ, fils de Dieu, sauveur). Quoi qu'il en soit, on trouve souvent sur les tombes chrétiennes le mot ΙΧΘΥΣ gravé seul, sans être accompagné de la représentation figurée. Le poisson apparaît dès les temps apostoliques ; cette haute antiquité a pu lui faire attribuer une origine juive.

Rien n'est plus rare dans les catacombes que la représentation de la croix. Préoccupation constante des premiers chrétiens, ils se la figuraient partout : dans un oiseau aux ailes étendues, dans un homme priant en étendant les mains, mais ne la reproduisaient jamais. C'était un signe qu'ils regardaient comme terrible et portant aux regards des païens un témoignage trop direct de leur religion. Pour dissimuler ce redoutable

souvenir, dans les inscriptions et sur les pierres gravées, la croix était remplacée par la lettre grecque T, *tau*. Cette lettre est même rarement employée seule ; peut-être était-elle encore un signe trop manifeste de la passion du Christ, mais le plus souvent on la trouve enchevêtrée dans la composition d'un monogramme *Chrisimon*. Le plus connu de tous, celui qui apparut à Constantin et qu'il fit graver sur les boucliers de ses soldats ☧ se composait des deux premières lettres du mot ΧΡΙΣΤΟΣ. Le monogramme du Christ se trouve gravé sur les pierres des catacombes, nous le rencontrerons souvent en étudiant les mosaïques des églises ; mais sa composition a subi de nombreuses variations. En voici les formes les plus usitées :

Parmi les paraboles et les figures évangéliques de la seconde division, celle qui se voit le plus fréquemment reproduite aux voûtes des catacombes représente le Bon Pasteur. Ce type est en usage dès les premiers temps du christianisme ; certains archéologues font même remonter son origine à une époque bien plus éloignée. Le Bon Pasteur avait été une des conceptions de l'art grec, reproduite bien des fois en bas-reliefs ou sur des vases peints. Un certain Calamis lui avait même fait les honneurs d'une statue de marbre que Pausanias dit avoir vu à Tanagra. Mais la personnification chré-

tienne de Jésus-Christ sous les traits du Bon Pasteur, apparaît pour la première fois dans la parabole de saint Luc. Dès ce moment, elle est partout représentée avec une extrême variété de composition. On la gravait sur les calices, elle était peinte sur les murailles des chambres sépulcrales, dessinée grossièrement sur les pierres des loculi, sculptée sur les sarcophages, tracée en or sur les coupes de verre, gravée sur les anneaux. Tantôt le Bon Pasteur est seul rapportant la brebis égarée sur ses épaules, comme au plafond de la crypte de Lucine dont il occupe un des panneaux; une femme orante lui fait pendant, c'est une peinture du Ier ou du IIe siècle. Tantôt il se tient au milieu de son troupeau, comme dans la belle fresque du IIIe siècle peinte au cimetière de Calliste : le Bon Pasteur y est figuré sous les traits d'un jeune homme de tournure et d'allure toute romaine; il occupe le centre de la composition, deux hommes enveloppés de larges manteaux, probablement saint Pierre et saint Paul, se tiennent de chaque côté, ayant devant eux deux brebis. La *Vigne* est un symbole reproduit par les chrétiens dès le premier siècle ; elle représente l'Eglise. Jésus est « la vraie vigne dont les fidèles sont les rameaux », a dit saint Jean. Elle apparaît nombre de fois dans les catacombes, entre autres dans un *cubiculum*



Croix mystique
et monogramme du Christ.

découvert par Bosio auprès de la voie Latine : la voûte est couverte de pampres garnis de raisins au milieu desquels un groupe d'enfants entoure le Bon Pasteur. La parabole des *Vierges sages* et des *Vierges folles* a été quelquefois reproduite ; on en a trouvé plusieurs exemples, et récemment encore, elle a été mise au jour au cimetière de Saint-Cyriaque.

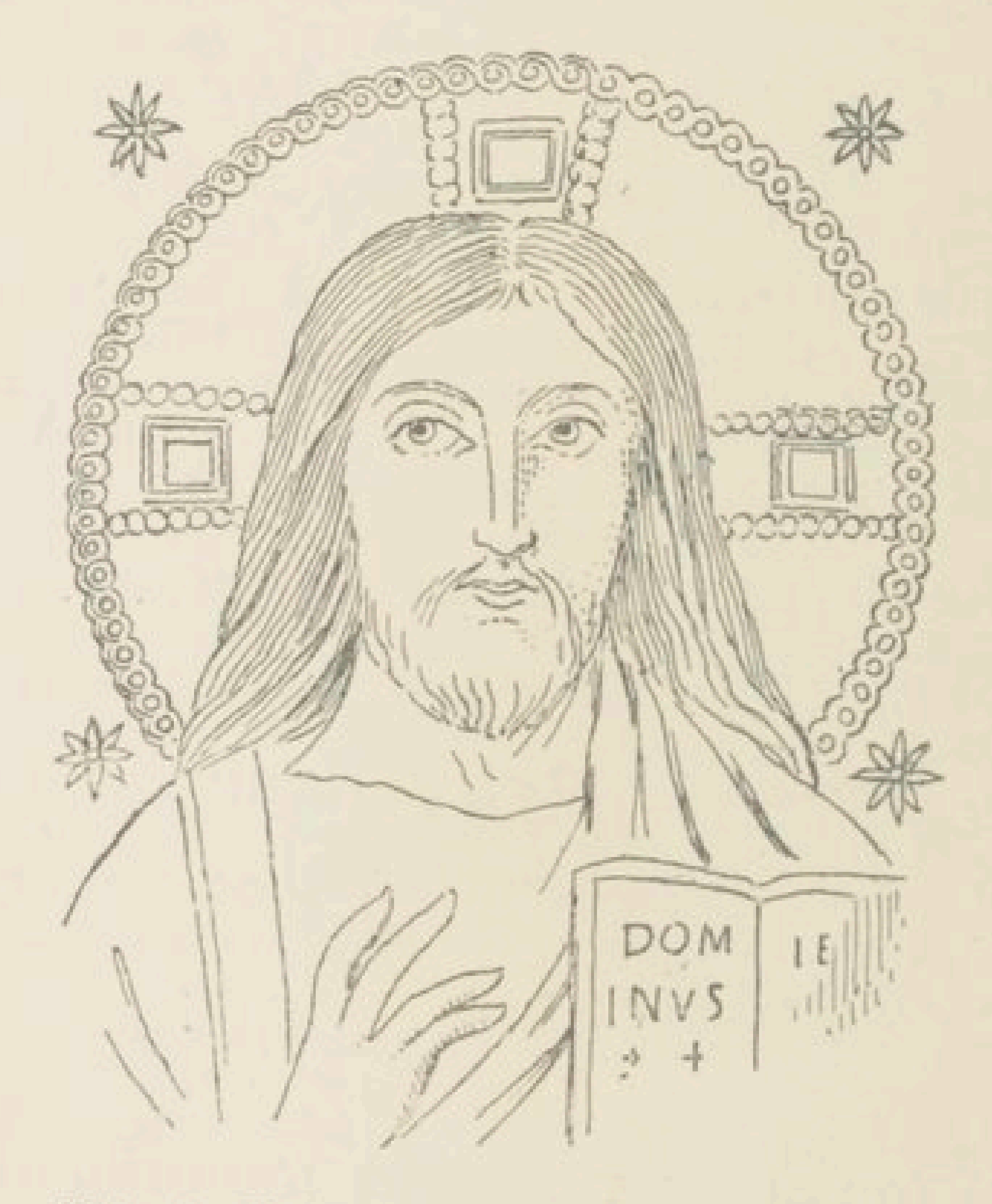
La troisième classe comprenant les scènes bibliques ne comporte que peu de sujets, mais on retrouve les mêmes motifs fréquemment reproduits et presque toujours sous un aspect identique, comme si la liberté de l'artiste avait été enchaînée par la volonté du prêtre. L'*Arche de Noë* est une simple boîte carrée dans laquelle le patriarche se voit seul, il s'en échappe une colombe. Les trois épisodes de l'histoire de *Jonas* sont toujours réunies, quelquefois dans le même panneau, mais toujours et quel que soit le mérite de la peinture, la baleine de l'Écriture est représentée par un véritable dragon fabuleux, emprunté aux fantaisies décoratives des anciens Romains, afin d'éviter toute confusion entre ce monstre et le poisson, emblème de Jésus-Christ. *Daniel* dans la fosse aux lions est toujours, à l'époque primitive, nu, debout entre deux lions tournés de son côté et placés symétriquement. L'histoire des *Trois enfants* hébreux plongés dans une fournaise pour avoir refusé d'adorer l'idole de Babylone est employée, comme les deux scènes précédentes, par les premiers chrétiens pour affirmer la résurrection : le droit du corps à sortir

victorieux du sépulcre. Elle appartient aux époques de persécution, à ces temps où l'Eglise avait besoin de fortifier les âmes par tous les signes et par les représentations placées sous les yeux des fidèles.

Dans cet ordre d'idées, nous pourrions encore citer *Adam* et *Ève* dans le paradis terrestre ; le sacrifice d'*Abel* et de *Caïn ;* le prophète *Elie* emporté au ciel dans un char; toutes scènes dont le but était de faire songer à la résurrection. Le Christ ressuscitant *Lazare* était également reproduit souvent aux catacombes. Le baptême était quelquefois symbolisé par la scène représentant *Moïse* frappant de sa verge un rocher d'où jaillit une source ; et déjà apparaît, dans les peintures souterraines, la *Main de Dieu* sortant d'un nuage, signe terrible, que nous rencontrerons bien souvent dans les mosaïques postérieures.

On ne trouve dans les anciens monuments chrétiens aucune image originale représentant Jésus-Christ ; il n'existait pas dans les premiers siècles de type fixé et consacré à cet égard. Notre-Seigneur apparaît toujours dans les catacombes, sous la figure du Bon Pasteur, ou assis au milieu de ses apôtres, ou accomplissant quelque miracle. Il a le plus souvent la figure jeune et sans barbe ; une seule fois il a été peint en buste dans un médaillon sous des traits à peu près analogues à ceux que lui a donnés l'art des siècles suivants. Il est donc impossible de fixer un type conventionnel de la figure

du Christ d'après les peintures des catacombes. Il est cependant certain que les confrères possédaient des images du Christ, et nous avons vu que, d'après le témoignage de Lampride, l'empereur Alexandre Sévère avait fait placer un buste du Christ dans son *lararium*.



Tête de Christ, peinture des catacombes.

Cependant les écrivains chrétiens étaient en complet désaccord au sujet des traits de Jésus-Christ ; les uns soutenaient qu'il avait voulu être laid ; d'autres prétendaient qu'il était beau ; mais il faut remarquer que ces derniers sont les moins anciens et se rapprochent déjà beaucoup de l'époque de Constantin.

Nous ne possédons, par conséquent, aucune donnée certaine sur la manière dont s'est formé le type du Christ, tel que nous le fera apparaître le IVe siècle.

Saint Jean Damascène s'exprime à cet égard en termes bien précis et c'est le seul auteur que l'on puisse citer : « On le représenta tel que l'avaient dépeint les anciens historiens, avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, une figure jeune, une barbe noire, un teint de la couleur du blé ainsi qu'était celui de sa mère, de longs doigts... » Le témoignage de saint Jean Damascène, bien que datant du VIII[e] siècle, n'est pas sans valeur ; il s'appuie sur celui d'auteurs beaucoup plus anciens et se rapporte exactement aux représentations figurées que nous trouvons dans les mosaïques chrétiennes. Nous pouvons donc être certains que le type de la figure du Christ n'a été à peu près fixé que vers le IV[e] siècle.

Les images de la Vierge Marie sont au contraire assez fréquentes dans les catacombes. Le plus souvent elle fait partie d'un ensemble ; alors elle est assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, et reçoit l'adoration des Mages. Ces peintures datent généralement du III[e] siècle. Cependant, au cimetière de Sainte-Priscille, il en existe, une beaucoup plus ancienne qui remonterait, au dire de M. de Rossi, aux confins de l'âge apostolique. Elle représente la Vierge assise, la tête à demi couverte d'un voile transparent assez court et portant dans ses bras l'Enfant Jésus. A côté de Marie un homme est debout, drapé dans un pallium qui lui laisse à nu le bras et l'épaule gauche ; d'une main il tient un volume, de l'autre il montre une étoile, qui accompagne presque

toujours la Vierge dans les peintures des catacombes. Cette fresque est d'un dessin extrêmement correct, d'un modelé suave et savant, d'une allure naturelle et franche qui fait penser à une des délicieuses vierges de Francia ou du Pérugin. M. de Rossi trouve une analogie frappante entre cette peinture et celles qui furent découvertes en 1858 dans des tombes païennes sur la voie latine, peintures attribuées sans conteste au temps des Antonins. C'est la plus ancienne image de la Vierge qui soit connue; elle marque déjà un type bien accusé dont ne s'écarteront plus les artistes, même ceux de l'époque la plus brillante de la Renaissance.

Dans la catacombe de Sainte-Agnès, on a trouvé une belle madone peinte, les bras étendus et l'Enfant Jésus posé debout devant elle comme signe de sa maternité. Elle est voilée, ses cheveux sont séparés en deux larges bandeaux, son col est orné d'un riche collier de perles. La présence du monogramme ☧ indique suffisamment que cette peinture est de date relativement récente, mais l'absence du nimbe nous autorise à la faire remonter à la première moitié du IVe siècle.

Il est possible que dans la figure de *l'Orante*, si souvent reproduite dans les catacombes, on puisse voir une représentation de la Vierge, mais ce personnage debout, les bras étendus, est généralement regardé comme le symbole de la prière. Il peut s'appliquer à la personnification de l'Église, épouse du Christ, qui prie

sans cesse sur la terre, et à celle de Marie qui intercède auprès de son Fils, en faveur des hommes. C'est ainsi qu'elle est représentée au cimetière de Calliste ; debout, drapée dans un costume aux longs plis, la tête recouverte d'un voile ; à ses pieds deux brebis la regardent et semblent l'implorer. Assez souvent, la figure de l'Orante gravée, peinte ou dessinée sur les pierres des sépultures chrétiennes, représente des hommes ou des enfants. Dans ce cas, elle s'applique toujours au saint ou au martyr dont elle orne le tombeau ; c'est l'âme du défunt qui prie pour son salut.

Les peintures qui font une allusion directe aux saints mystères se rencontrent très rarement dans les catacombes. Quelques-unes cependant ont pu être relevées ; elles datent du IIe siècle ou du commencement du IIIe siècle, c'est-à-dire d'une époque où les sépultures souterraines n'avaient pas encore été violées, époque de liberté relative qui n'avait pas nécessité le secret des symboles. On voit au cimetière de Saint-Calliste, la *Consécration des Espèces*, représentée par les sept disciples assis devant un poisson et un pain ; le *Baptême*, par un homme qui tire un poisson de l'eau ou par un homme versant de l'eau sur la tête d'un enfant. Cette dernière scène est encore plus détaillée à la crypte de Lucine : un homme jeune, nu, est plongé jusqu'à mi-corps dans l'eau d'une rivière, il tend les bras vers un autre homme debout sur un tertre, tandis qu'une colombe portant un rameau d'olivier dans son bec plane au-dessus de sa tête. Le

Paralytique, auquel Notre-Seigneur ordonna, après sa guérison, de s'en retourner en portant son lit sur son dos, était considéré comme représentant le sacrement de la Pénitence; et le *Sacrifice d'Abraham,* reproduit dans certaines conditions, symbolisait le Sacrifice de la Messe ; car saint Paul a écrit : « Il offrit son fils unique, il fut seulement comme s'il avait été immolé, car le sang ne fut pas versé. »

Il est difficile, dans un aperçu aussi bref, de suivre bien exactement les divisions indiquées par M. de Rossi; nous nous en tiendrons à cet examen sommaire des peintures décrites dans son très remarquable ouvrage.

Cependant, aux sujets dont nous avons parlé, il est nécessaire d'ajouter quelques emblèmes souvent employés dans les premières peintures chrétiennes : ainsi, les *Fleurs,* qui de tout temps avaient servi à orner les monuments funéraires, et les *Arbres,* étaient devenus une image du Paradis. Le *Sceptre* ou bâton (*baculus*) avait une origine très ancienne. Dans l'antiquité, il était l'apanage des triomphateurs et devint plus tard le signe du commandement ; Moïse frappe le rocher de son bâton. L'Eglise chrétienne adopta ce signe pour en faire l'indice de la supériorité hiérarchique, nous le voyons souvent dans les catacombes aux mains du Bon Pasteur; dans les mosaïques, nous le rencontrerons tenu par les anges et les saints. Le *baculus* est aussi le bâton pastoral porté par les évêques en signe d'autorité ; il désigne le

pasteur du troupeau. Il était de règle, dans les cérémonies, qu'au moment où le diacre commençait à lire l'évangile, tous ceux qui portaient le baculus à la main le déposassent à terre, pour écouter la parole sacrée avec plus d'humilité. Les *Anges* étaient figurés comme les génies de l'antiquité ; mais souvent on leur donnait le type allégorique de la Victoire, femme ailée portant une palme et une couronne.

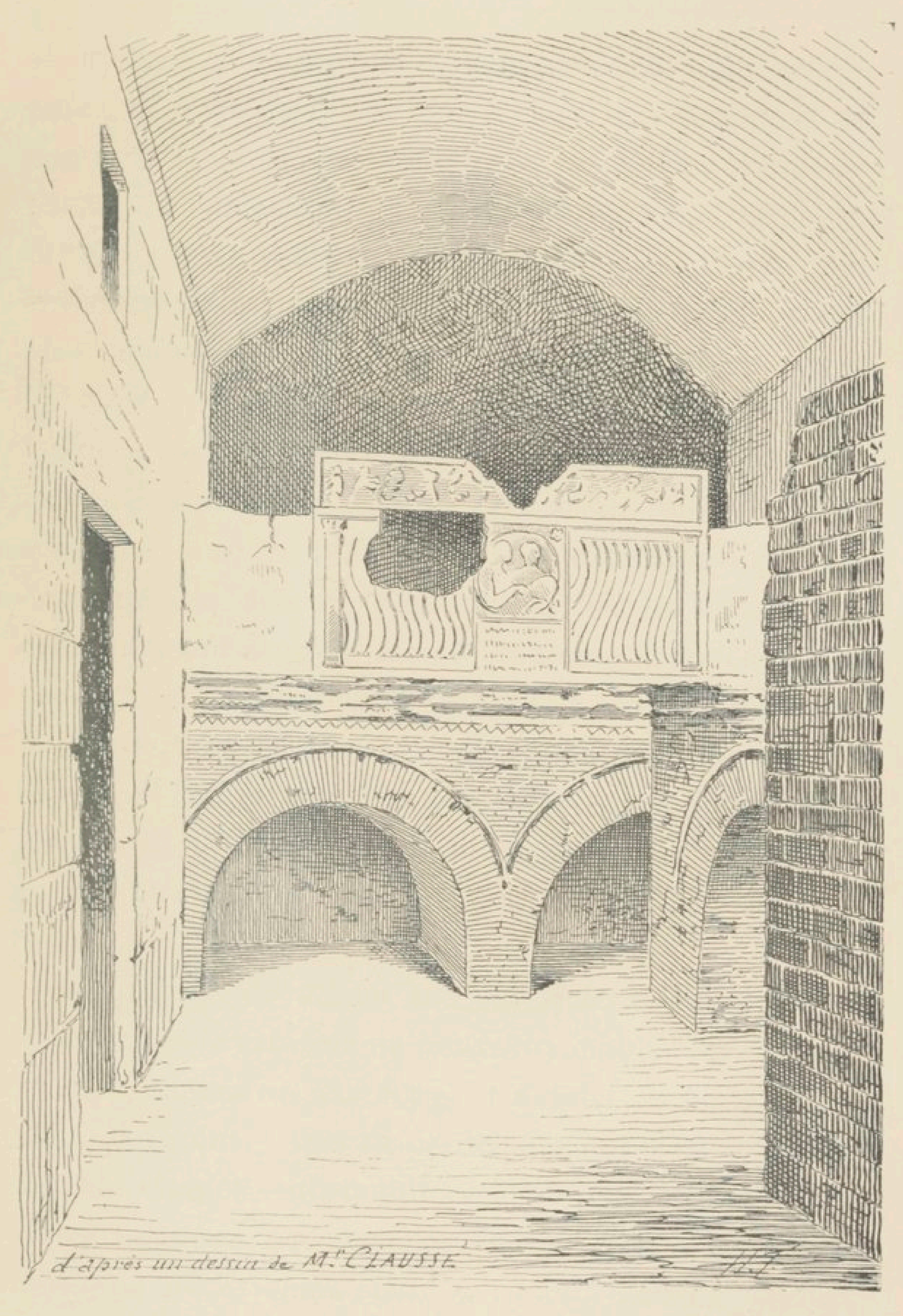
Le mythe d'*Orphée* est également symbolique et se voit aussi tracé et peint sur les murailles des cryptes souterraines. La prédilection des premiers chrétiens pour ce personnage mystérieux avec sa lyre et ses animaux apprivoisés ne venait pas seulement des rapports qu'ils trouvaient entre ses exploits de civilisateur et les bienfaits de la prédication évangélique, mais il est probable que quelques-uns de leurs docteurs avaient cru devoir transformer l'époux d'Eurydice en une espèce d'apôtre venu d'Orient pour prêcher à des barbares, et mort victime de son zèle apostolique. On trouvait même une frappante analogie dans la façon dont le Christ et Orphée furent frappés : l'un par la haine des Juifs, l'autre par le fanatisme des Bacchantes. Cette figure d'Orphée a ses attributs significatifs parmi lesquels se trouve le serpent : or, il ne faut pas oublier qu'Orphée descendit aux Enfers pour délivrer une âme retenue captive par suite de la morsure d'un serpent. On pouvait donc faire de ce mythe un symbole et rappeler ainsi, aux yeux des fidèles, le dogme du péché originel occasionné par la

présence d'un serpent et racheté par la Passion du Christ.

La fable gracieuse de Psyché se rencontre aussi peinte dans une crypte du cimetière de Domitilla ; on la retrouve également sculptée sur plusieurs sarcophages et reproduite sur une coupe à fond d'or ayant servi à célébrer les saints mystères ; mais il nous est impossible de lui assigner une signification véritablement chrétienne.

Les chrétiens avaient suivi dans la construction de leurs tombeaux les usages romains, et avaient adopté la disposition de leurs chambres sépulcrales ainsi que leur système de décoration. Rien ne ressemble plus à un tombeau chrétien qu'un tombeau païen ; la chambre, quelle que soit sa forme, est invariablement terminée par une niche en cul-de-four. C'était là que s'exerçait le talent du peintre ; c'est à la voûte de ces niches que l'on retrouve les peintures les plus importantes. Le centre était généralement occupé par une figure ou un motif principal et les côtés divisés en quatre compartiments par des enroulements et des rinceaux de feuillage représentaient les scènes tirées des Ecritures sacrées. L'arc de face de cette niche était également décoré de peintures.

Si la peinture chrétienne pouvait s'exercer dans les retraites obscures des catacombes, il n'en était pas de même de la sculpture qui demandait de l'espace et un atelier au grand jour. Aussi, pendant les premiers siècles, lorsqu'un chrétien désirait un sarcophage pour



INTÉRIEUR D'UN TOMBEAU ROMAIN DÉCOUVERT SUR LA VOIE LATINE, 1858

sa tombe, il s'adressait nécessairement à un artiste païen et choisissait une œuvre dont la décoration ne contrariait pas trop ses idées religieuses : des scènes de pêche, de navigation, de vendange, de vie champêtre. Si l'artiste par exception était chrétien, la prudence lui commandait une discrétion qui ne lui permettait guère plus de liberté, il était donc obligé de reproduire à peu près les mêmes sujets. Du reste, tous ces artistes, peintres ou sculpteurs, païens ou chrétiens, appartenaient à une même école ; ils pouvaient changer de croyance, mais non de style. La révolution dans le domaine des arts ne s'accomplit que lorsqu'elle est complètement achevée dans le domaine des idées ; l'innovation se produit d'abord dans le choix des sujets, puis ensuite et longtemps après, dans la manière de les rendre. Il faut un siècle, et quelquefois plus, pour transformer un art et le mettre en rapport avec les aspirations d'une société nouvelle.

La liberté que donne aux chrétiens l'édit de Milan leur inspire la création de nouveaux emblèmes, de nouveaux symboles où leur foi peut s'étaler au grand jour. C'est alors que l'*Agneau* prend une importance considérable. Tantôt seul, tantôt avec la croix, il personnifie Notre-Seigneur, suivant la parole de saint Jean le Précurseur. *Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi.* Souvent les douze apôtres sont représentés par douze brebis rangées en deux files ou groupes de six et placées

de chaque côté d'une treizième brebis ou agneau qui se distingue des autres soit par un nimbe soit par une croix indiquant qu'il est l'Agneau de Dieu, le divin Rédempteur. Il porte quelquefois une *bulle* suspendue à son cou comme un jeune patricien. Le Soleil était représenté par un buste de jeune homme. Le *Cerf* à la fontaine était un animal symbolique chez les païens, en raison de son extrême prudence et de sa timidité ; chez les chrétiens il rappelle le sacrement du baptême et ces paroles du psalmiste :

« De même que le cerf désire l'eau de la fontaine, de même mon âme désire s'approcher de Dieu ; que mon âme puisse se désaltérer auprès de Dieu, la source de la vie. »

Le *Paon*, consacré à Junon, était chez les Romains réservé à l'apothéose des impératrices, de même que l'*Aigle* était devenu l'oiseau impérial ; ce sont deux symboles de triomphe. La *Palme* et la *Couronne* étaient affectées aux martyrs.

Le costume des personnages varie peu. Le Christ et les apôtres sont toujours vêtus du *pallium*, sorte de toge ou de grand manteau qui recouvrait la tunique ; ils ont les pieds nus ou chaussés de sandales et la tête presque toujours découverte. Dans l'attitude de la prière on les voit, les uns, prosternés les mains tendues vers le ciel ou les bras en croix, posture que les musulmans ont conservée ; d'autres sont debout, car il était de règle dans la primitive église de ne s'agenouiller jamais.

La tête de tous ces personnages était habituellement entourée d'un nimbe. Cet ornement a pris une telle importance dans l'iconographie chrétienne que nous devons lui consacrer quelques lignes.

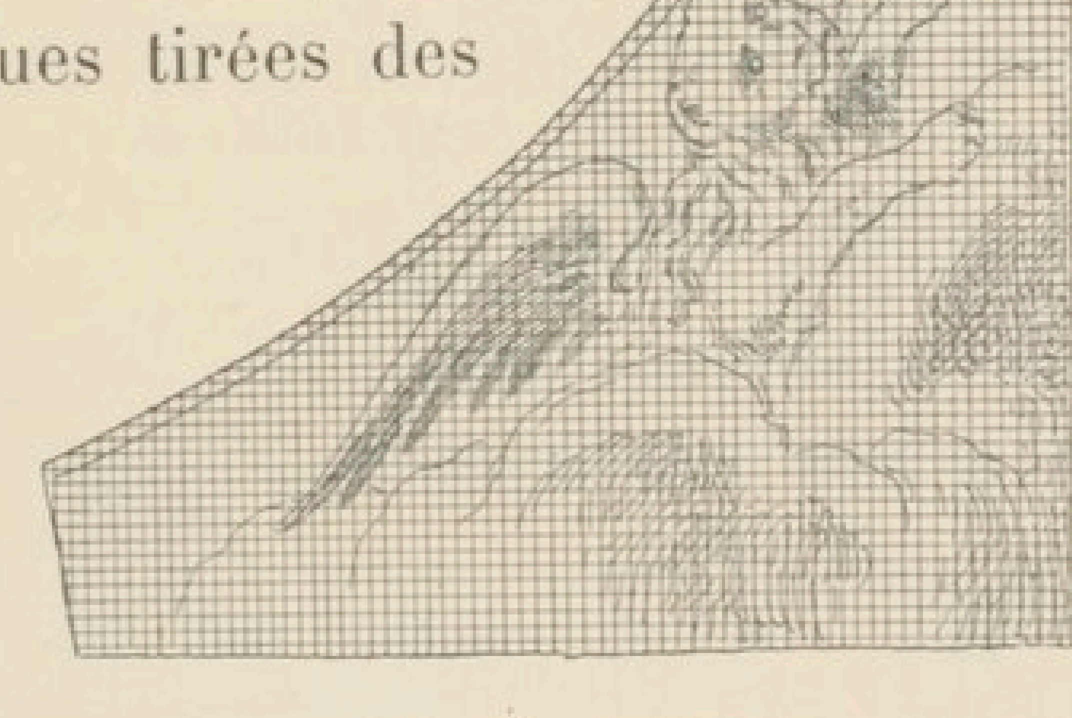
Le *Nimbe*, auréole circulaire qui entoure généralement la tête du Christ et des saints, a une origine et une signification inconnue. Les païens en ont orné quelquefois leurs faux dieux. Probablement d'invention égyptienne, il passa aux Grecs, puis aux Romains qui le donnèrent à leurs empereurs comme signe de leur apothéose ; c'est ainsi qu'il entoure la tête de Trajan dans un bas-relief de l'arc de Constantin. Plus tard, il cesse d'être l'attribut distinctif de la divinité pour demeurer le signe d'une supériorité quelconque. Il est difficile de dire à quelle époque les chrétiens adoptèrent le nimbe. Dans les représentations figurées des trois premiers siècles, il est très rarement employé, c'est à peine si on peut en citer une douzaine d'exemples ; mais à partir du quatrième, il devient très fréquent dans les mosaïques qui décorent les églises ; dans une des petites absides, de Sainte-Constance à Rome, le Christ est nimbé, les apôtres ne le sont pas. Dans les mosaïques de l'église de Sainte-Agathe à Ravenne, mosaïques qui remontent à l'an 400, Notre-Seigneur porte le nimbe orné d'une croix et les anges le nimbe simple. On voit encore le nimbe crucifère dans les mosaïques de Sainte-Sabine (424) et de la basilique de Saint-Paul (441) à Rome ; les apôtres, les évangélistes et les autres

saints portent le nimbe plein ou ne sont pas nimbés. Le nimbe paraît avoir été d'abord l'apanage de Jésus-Christ, il passe ensuite à la Sainte Vierge, aux anges, aux apôtres, aux évangélistes, aux quatre animaux symboliques qui les représentent et enfin à tous les saints. Dans une des plus anciennes mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome (433), il entoure la tête du roi Hérode, et dans les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne, qui datent du VIe siècle, il orne celle de l'empereur Justinien et de sa femme Théodora. L'usage du nimbe devint tellement général dans les siècles suivants, qu'il fut même employé comme une simple marque de distinction conférée à des personnages encore vivants : dans ce cas, le nimbe est carré ; nous le rencontrerons plusieurs fois sous cette forme au cours de nos études.

Tels sont les figures, les sujets et les emblèmes que le paganisme avait légués aux chrétiens des catacombes et que ceux-ci ont transmis, modifiés, transformés, à l'Eglise triomphante. Nous allons les retrouver reproduits sur les murailles des basiliques, et, pendant près de douze siècles, ils auront servi à exprimer, aux yeux des chrétiens, les symboles fondamentaux de leur religion.

A présent que le christianisme se construit des temples, que Constantin fonde de magnifiques basiliques, restaure les anciennes églises, que les commu-

nautés s'établissent, que de tous côtés, sous l'inspiration du pape Sylvestre, de nouveaux édifices chrétiens s'élèvent de terre, car il y eut à cette époque, non seulement à Rome, mais dans toutes les parties de l'empire, surtout à Constantinople et dans les provinces orientales, une telle rage de construction, une telle émulation qu'il nous est difficile de nous en faire une idée ; à présent que l'heure du triomphe et de la sécurité a sonné pour toute l'Eglise chrétienne, les représentations mystiques tirées des catacombes ne suffisent plus à exprimer les sentiments des âmes exaltées. Ce qu'on demande aux artistes après les figures du Christ et de la Vierge grandies, imposantes, occupant toujours et partout le point culminant de toutes scènes, ce sont des peintures triomphales et des sujets empruntés à certains chapitres de l'Apocalypse se rapportant aux circonstances récentes. La Bête aux sept têtes que l'apôtre saint Jean avait aperçue dans sa *Vision* représentait bien le paganisme vaincu ; on trouvait dans ce merveilleux livre une source inépuisable dont l'art pouvait faire son profit, en même temps que les nouveaux docteurs en tiraient des enseignements.



Le Lion Évangélique.
Mosaïque. Église de Saint-Satyre, à Milan.

Mais, de même que dans les catacombes rien ne rappelait les tortures infligées aux martyrs, de même on ne voyait sur les murs des basiliques rien de terrible ni d'effrayant qui pût faire croire à des représailles contre les persécuteurs, ou à des vengeances divines.

La nouvelle Eglise, toute de charité, voulait attirer à elle par des scènes de paix et de joie et par des représentations aussi majestueuses, mais en même temps aussi touchantes que possible. Ainsi nous rencontrerons souvent le Trône :

« Je fus aussitôt ravi en esprit et je vis un Trône placé dans le ciel, et quelqu'un assis sur le Trône[1]. »

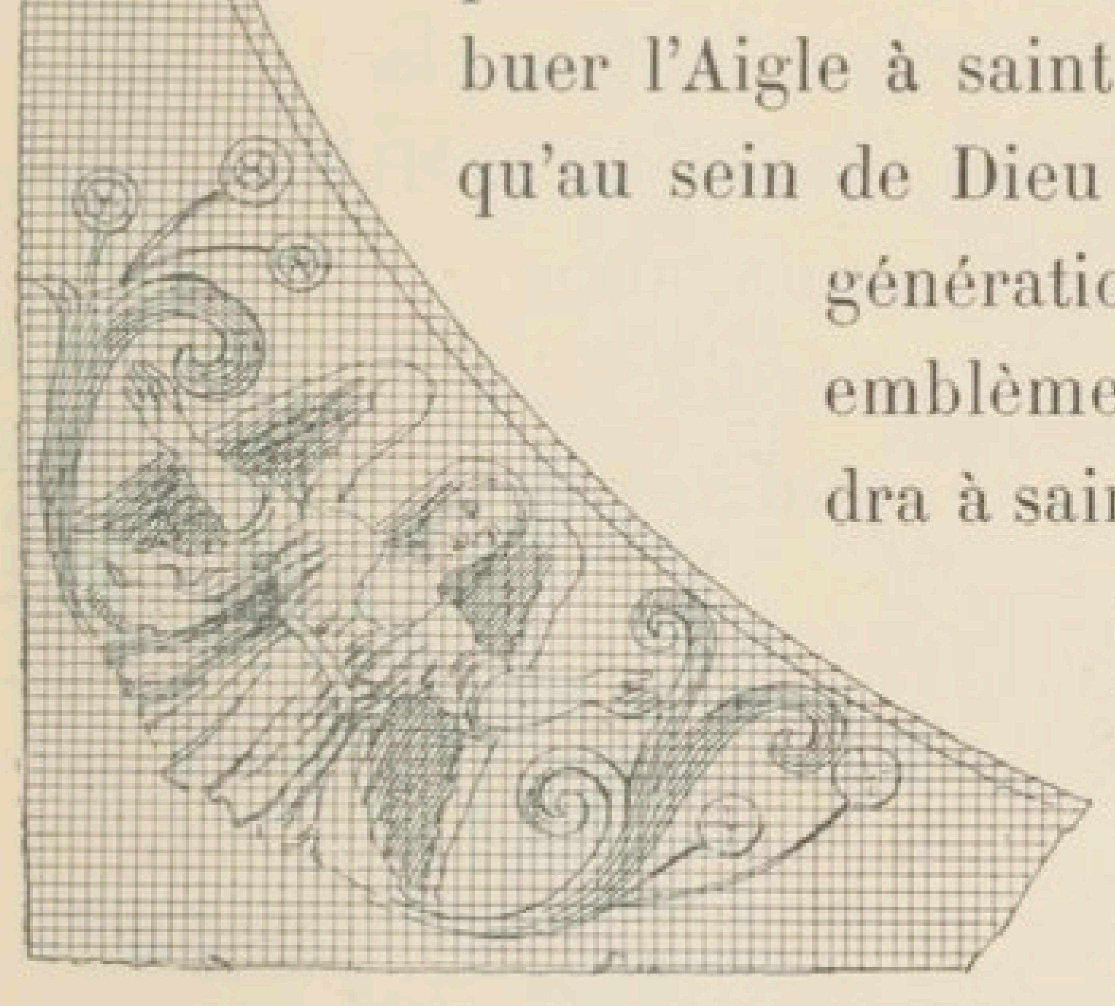
Le Bœuf Évangélique.
Mosaïque. Chapelle Saint-Satyre, à Milan.

Les vingt-quatre vieillards :

« Autour du trône il y avait encore vingt-quatre Trônes et, sur les Trônes, vingt-quatre vieillards assis, revêtus d'habits blancs avec des couronnes d'or sur la tête. Et devant le Trône il y avait une mer transparente comme le verre et semblable à du cristal : et autour du Trône il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière. Le premier animal était semblable à un Lion, le second à un Veau, le troisième avait un visage comme celui d'un Homme et le quatrième était semblable à un Aigle qui vole. Et ces animaux rendaient gloire, honneur et bénédiction à celui qui est assis sur le Trône, qui vit dans les siècles des siècles. »

[1] Evangile selon saint Jean, ch. IV, v. 4, 5, 6, 7, 9.

Saint Irénée, saint Jérôme, saint Augustin et les autres Pères de l'Eglise avaient décidé que les quatre animaux mystérieux des prophéties d'Ezéchiel et de la Vision de saint Jean devaient représenter ou symboliser les quatre Evangélistes. Il fut donc convenu, dès les premiers siècles du christianisme, d'attribuer l'Aigle à saint Jean qui s'élève jusqu'au sein de Dieu pour y contempler la génération du Verbe ; le Bœuf, emblème du travail, appartiendra à saint Luc ; l'Ange, c'est-à-dire l'animal qui avait la figure d'un homme, sera affecté à saint Mathieu dont l'évangile commence par la génération humaine de Jésus-Christ ; et le Lion qui exprime la force et la majesté sera le compagnon et le représentant de saint Marc, le disciple de l'apôtre Pierre.



L'Ange Évangélique.
Mosaïque. Chapelle Saint-Satyre, à Milan.

Le livre de saint Jean fournira encore d'autres sujets fréquemment reproduits sur les murs des nouvelles églises ; tels sont : le Livre aux sept sceaux ; les sept candélabres ; les quatre anges ; et surtout l'Agneau sans tache, avec tout l'appareil mystique. Cette image de l'Agneau prit même à un certain moment une telle importance et se trouvait si souvent reproduite dans les

compositions des artistes, que la figure idéale du Christ était menacée d'en être à jamais écartée. La question parut grave, et fut portée devant un concile tenu à Constantinople en 693.

Il fut décidé qu'à l'avenir la représentation de l'Agneau serait interdite, et que le personnage glorieux de Jésus-Christ reprendrait la place d'honneur dans les peintures religieuses. Malgré cette décision, le mythe de l'Agneau était si touchant par sa modestie, si vénérable par son antiquité, qu'il ne put être complètement abandonné, et nous le verrons réapparaître dans les mosaïques et les peintures du IX[e] siècle au temps du pontificat de Pascal I[er].

L'Aigle Évangélique.
Mosaïque. Chapelle Saint-Satyre, à Milan.

Nous retrouverons tous ces symboles du christianisme sur les voûtes et sur les murailles des basiliques, et nous en étudierons le sens et l'origine à mesure que nous examinerons les ensembles dont ils font partie. Dès les premiers temps qui suivirent l'émancipation, nous remarquerons des variantes un peu arbitraires au texte de saint Jean ; elles provenaient du sentiment des artistes ou des interprétations diverses ;

mais toujours, du moins pendant au moins cinq siècles, c'est l'esprit et l'influence apocalyptique qui dominent exclusivement.

A chaque nouvel ébranlement, conséquence des calamités contemporaines, la vision de saint Jean était



Agneau nimbé portant la croix.

de nouveau expliquée, commentée, et il en surgissait une terreur permanente qui troublait les esprits et leur faisait admettre comme certain que le monde serait emporté dans une dernière catastrophe, fixée à l'an Mil. Ce terme fatal une fois passé, les peuples se remirent à l'œuvre, les artistes s'attachèrent encore à reproduire la vision de saint Jean, mais en interprétant sa parole avec plus de liberté et en introduisant dans leurs compositions, des éléments étrangers en plus grande quantité. Enfin la Renaissance, dans sa marche progressive, écarta de plus en plus les symboles apoca-

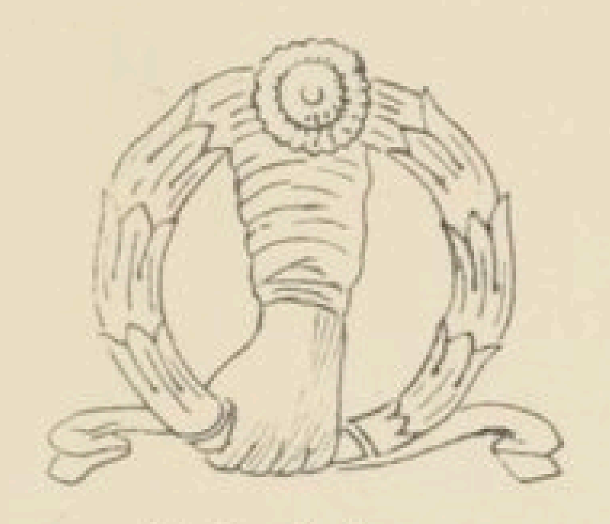
lyptiques, et, depuis Cimabuë et Giotto, il est difficile d'en rencontrer un seul soit dans l'œuvre de ces maîtres, soit dans celles de leurs disciples ou de leurs successeurs.

L'école byzantine attacha moins d'importance que l'école romaine à la vision de saint Jean; Constantinople n'avait pas vu couler le sang des martyrs, et ses habitants n'avaient pas été soumis comme ceux de l'Italie aux horreurs des invasions barbares.

Bien que le nombre des édifices religieux bâtis par Constantin, et par ses successeurs immédiats, tant dans la nouvelle capitale que dans les provinces voisines ait été, comme nous l'avons dit, très considérable, il nous en reste peu de chose; beaucoup ont complètement disparu et dans les autres on ne retrouve aucun vestige de leur décoration primitive. La comparaison entre l'interprétation byzantine et l'interprétation romaine ne devient possible qu'à l'époque de Justinien, où Ravenne vit s'élever de beaux et nombreux édifices religieux décorés par des artistes grecs. L'influence apocalyptique y prédomine encore, mais elle s'y trouve plus que partout ailleurs accompagnée du souvenir et de la glorification des martyrs.

Il faut peut-être attribuer l'introduction de ce nouveau sentiment à une cause toute locale : l'église de Ravenne avait en effet été fondée par saint Appolli-

naire, confesseur et martyr, et c'est en son honneur que furent exécutées les belles mosaïques que nous admirons dans les deux basiliques placées sous son invocation.

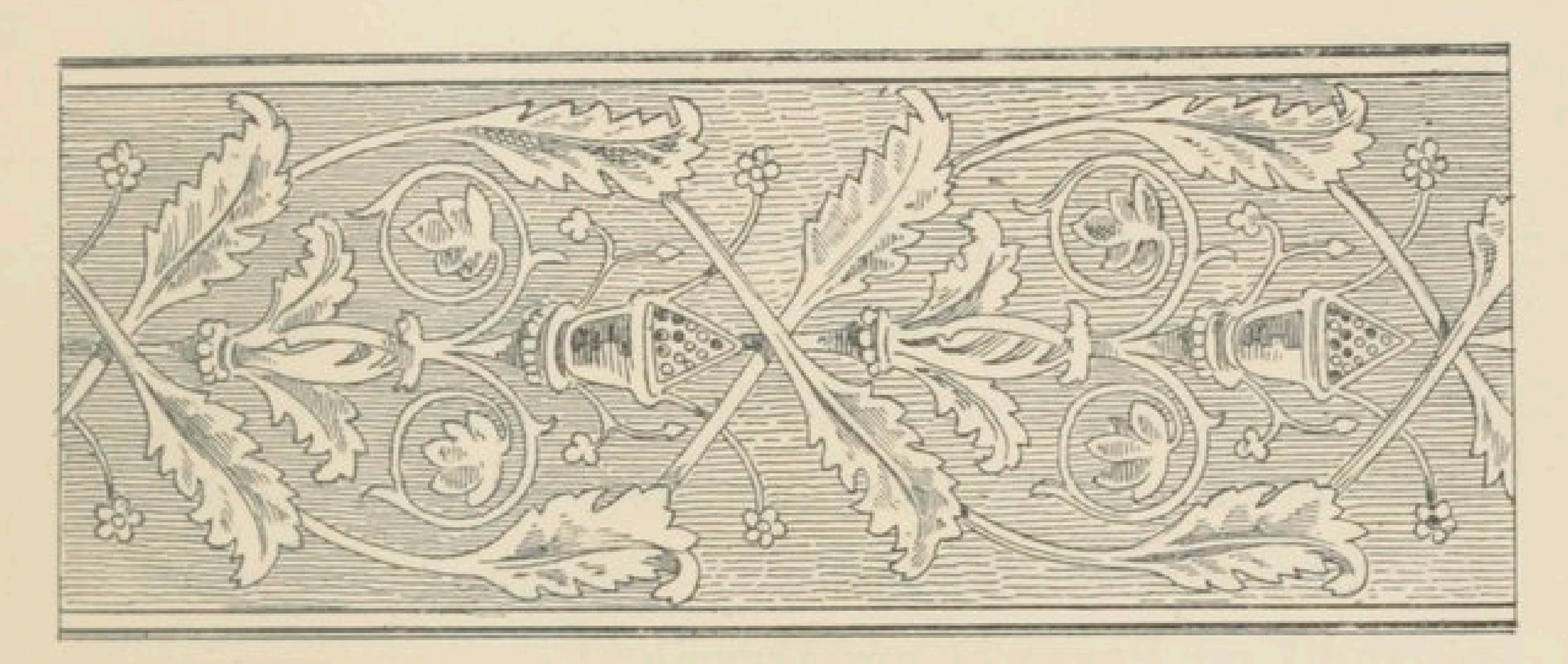


Main divine.

CHAPITRE II

MOSAÏQUES

Mosaïques antiques païennes. — Pavements. — Musée de Naples. — Pompéi. — Musée Pio-Clementino à Rome. — Palerme. — Constantine. — Mosaïques chrétiennes dans les catacombes. — Mosaïques chrétiennes. — Etat de la ville de Rome en 1892.



Saint-Jean de Latran. — Mosaïque. Ébrasement de fenêtre.

CHAPITRE II

MOSAÏQUES

Pour orner ses temples, le culte chrétien, nouvellement émancipé, s'adressa à un art très ancien dont les productions, bien qu'ayant atteint un étonnant degré de perfection, n'avaient jusque-là joué qu'un rôle secondaire dans la décoration des édifices, et il en fit l'interprète de ses symboles les plus élevés en lui assignant la place d'honneur.

La mosaïque, c'est-à-dire la reproduction d'un sujet ou d'ornements au moyen de petits cubes de marbre ou de verre émaillé de différentes couleurs, juxtaposés de telle sorte que le dessin soit exactement suivi et la couleur exactement ménagée, la mosaïque ainsi appliquée est un art que les Romains n'ont pas inventé; ils l'ont peut-être notablement perfectionné, mais ses

origines se perdent dans l'histoire des peuples de l'Asie. On lit en effet dans la Bible, au Livre d'Esther, que dans le palais d'Assuérus, il y avait « un pavé de porphyre et de marbre blanc, embelli de plusieurs figures avec une admirable variété ». L'usage de ces pavés se répandit en Perse et en Assyrie. Les Égyptiens et les Grecs en ont décoré le sol de leurs temples et de leurs palais, mais n'employaient pour ce genre de travaux que des cubes de silex et de marbre.

Les Grecs furent de très forts mosaïstes ; il paraît même qu'ils inventèrent les cubes d'émail si généralement employés depuis, et cela constitua un notable progrès. Mais nous ne pouvons nous en rendre compte puisque, parmi les mosaïques existantes ou connues, aucune ne remonte au delà de deux siècles avant l'ère chrétienne.

Les Romains ont peut-être fait usage de la mosaïque pour orner les murailles ou les voûtes de leurs habitations ou de leurs édifices, mais ils l'ont principalement appliquée à la décoration des pavements. Ces pavés ou pavements en mosaïque abondaient de toutes parts, on les retrouve partout, dans les temples, dans les thermes, les palais et les demeures particulières ; il semble qu'ils étaient le complément nécessaire de toute habitation même modeste. Ils étaient ordinairement unis, faits de la juxtaposition de petits cubes de marbre ou de silex, ce qui donnait à l'ensemble un aspect grisâtre. Une bordure composée de simples bandes, ou

d'ornements plus compliqués, régnait tout autour de la pièce ; le dessin en était obtenu au moyen de cubes de marbre noir. Dans les édifices et les demeures somptueuses, les pavements des principales pièces représentaient des dessins géométriques, des ornements simples, des ornements avec figures, des animaux, des sujets de genre, des épisodes de la mythologie, des faits historiques. Quelques tons très simples suffisaient à ces besoins ; au noir et au blanc on ajoutait du rouge ou de l'ocre jaune. Quand on avait à décorer de grandes surfaces, on s'attachait à reproduire de véritables tableaux dont les sujets étaient tirés soit des scènes du cirque, soit des péripéties d'une chasse.

On trouve encore aujourd'hui des exemples et des restes de ces belles productions artistiques dans tous les pays ayant été occupés autrefois par les Romains. Parmi les plus remarquables et les plus connues, nous pouvons citer : le *Bellérophon terrassant la Chimère,* ouvrage trouvé à Autun et conservé au musée de Saint-Germain. La magnifique mosaïque provenant de la Maison du Faune à Pompéi, conservée au musée de Naples, représente un épisode de la *Bataille d'Arbelle :* Alexandre à cheval vient de percer de sa lance un satrape de l'armée de Darius ; l'armée persane commence à battre en retraite, un chef debout sur son char fuit écrasant des blessés sous les pieds de ses che-

vaux; par un mouvement très heureusement rendu, il se retourne encore et lance sa dernière flèche du côté de l'ennemi. Au même musée : *la Force vaincue par l'Amour*, un superbe lion enchaîné est conduit par des amours et des figures bachiques. Grâce à ces mosaïques, à ces seules copies de peintures détruites, nous pouvons apprécier la pureté du dessin, la finesse inouïe des tons, et l'extrême délicatesse de modelé que les artistes grecs employés à ces travaux étaient parvenus à atteindre. La bordure qui encadrait la Bataille d'Arbelle a été détachée et placée à part dans le musée ; elle n'a rien de commun avec le sujet du tableau, et représente un fleuve et une rive peuplée d'animaux et de plantes aquatiques ; des canards se jouent à côté d'un loup, d'un serpent et d'un crocodile qui vont se jeter l'un sur l'autre. A Palestrina, on a trouvé une mosaïque à peu près semblable ; elle faisait autrefois partie du pavement du temple de la Fortune : c'est une *Vue des bords du Nil* pendant l'inondation; à côté d'édifices d'architecture variée, on voit des animaux particuliers à ce pays, ainsi que des chasses de crocodiles et d'hippopotames. Nous insistons avec intention sur la disposition de ces motifs, répétés d'ailleurs dans nombre de mosaïques romaines, car nous les retrouverons avec quelques variantes dans plusieurs mosaïques chrétiennes.

Nous pouvons encore citer, dans la catégorie des grands tableaux, la *Chasse de Festus* également décou-

verte à Pompéi : Festus attaque avec son ami Torquatus un énorme sanglier aux abois qui a déjà blessé plusieurs chiens. La bordure de ce pavement est ornée de combats de coqs et de cailles, jeux dont les Romains étaient grands amateurs.

Dans un tout autre genre, nous mentionnerons la très intéressante mosaïque à laquelle on a donné le nom de *Tableau du poète tragique*. Elle a également été trouvée à Pompéi dans une maison désignée depuis sous le nom de « Maison du poète tragique ». Un auteur assis, son volume à la main, fait réciter leur rôle à des comédiens rangés les uns à côté des autres. Dans une des salles du musée Pio-Clementino à Rome, le pavé est formé de fragments anciens enchâssés dans une mosaïque moderne et formant ensemble une série de panneaux hexagonaux reliés entre eux par des rosaces. Vingt-huit de ces panneaux sont antiques et proviennent d'une villa située à Porcarci, à droite de la voie Aurélienne. Dans ce nombre, dix-neuf contiennent des personnages scéniques groupés dans diverses situations ou actions dramatiques ; les neuf autres sont occupés par de beaux masques comiques ou tragiques.

A Palerme, en fouillant les ruines d'une importante villa romaine située place *della Vittoria*, on a mis au jour en 1869 une grande mosaïque de pavement ; elle est conservée au musée national installé dans l'ancien couvent des *Filippini all'olivella*. Elle représente différents sujets mythologiques distribués dans trente-trois

compartiments formant un dessin géométrique encadré d'une bordure ornée de poissons. Une autre mosaïque, provenant également de cette même villa, montre *Orphée charmant avec sa lyre les animaux féroces de la Thrace*. Palerme, un des grands centres de la civilisation romaine, était habitée par de riches particuliers : au centre de la ville, *via Maqueda*, près des *Quatro canti*, point de croisement des deux grandes artères principales, on a trouvé vers la même époque une autre mosaïque de pavement reproduisant un sujet presque semblable également tiré du mythe d'Orphée.

Si, des rivages de la mer Tyrrhénienne nous passons aux montagnes de la Numidie; Constantine, l'ancienne Cirta, florissante au temps des Romains, nous offre encore un magnifique exemple de mosaïque artistique employée au pavage d'une salle. Une antique villa, désignée aujourd'hui sous le nom arabe de Coudiat-Aty, a été découverte aux environs de la ville et, parmi ses vestiges, on a mis au jour une mosaïque dont la composition est particulièrement intéressante et le dessin d'une rare perfection. C'est encore un assemblage de rosaces, de verdures juxtaposées géométriquement les unes aux autres et encadrées par une belle grecque; mais toute la partie antérieure du pavage, celle qui s'offrait la première aux yeux du visiteur, est entièrement occupée par un ravissant tableau représentant le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*. Le Dieu et la déesse, superbes dans leur nudité presque com-



MOSAÏQUE ROMAINE, PAVEMENT D'UNE VILLA A COUDIAT-ATY

plète, la tête entourée d'un nimbe circulaire, sont debout sur un char entraîné par quatre chevaux marins. Deux petits génies ailés tiennent en volant les extrémités d'une longue draperie qui s'élève en arc au-dessus du couple divin. En avant des chevaux, des dauphins plongent dans la mer et prennent leurs ébats. A la partie inférieure du tableau, deux barques voguent, la voile légèrement gonflée ; chacune d'elles est occupée par deux jeunes enfants; l'un pêche à la ligne, tandis que l'autre tient le gouvernail et dirige l'embarcation. Deux autres enfants, placés plus bas, se laissent gracieusement entraîner appuyés sur des dauphins. Pour compléter cette décoration maritime, des poissons de toutes sortes remplissent les vides laissés par les sujets.

Si la coloration de cette remarquable mosaïque est un peu heurtée et violente, si les tons des chairs sont peut-être trop soutenus, on ne saurait assez admirer, et l'art merveilleux qui a présidé à la composition de ce charmant tableau, et avec quelle convenance sont disposées ses différentes parties, laissant toute l'importance au sujet principal sans trop atténuer la valeur relative des épisodes secondaires. L'ampleur des formes, la noblesse et la grâce des attitudes, la pureté du dessin, indiquent une œuvre de la belle époque et dénotent chez son auteur un talent consommé, un tempérament vigoureux, un esprit élevé : ce devait être à coup sûr un artiste grec encore imbu des traditions de la belle école. Si le mosaïste romain, en s'efforçant de reproduire

ce tableau, ne sut pas conserver toute la fraîcheur du coloris, il sut du moins être un dessinateur fidèle et rappeler les qualités principales de l'original[1].

Nous ne pouvons multiplier ces exemples, le nombre en serait infini ; les pavements décorés en mosaïque étaient le luxe le plus apprécié chez les Romains des premiers siècles de l'empire. La civilisation grecque commença la conquête du monde romain, en lui imposant d'abord tout ce qui pouvait flatter les yeux ; par les lettres, elle domina ensuite son esprit, s'empara plus tard de son âme au moyen de la philosophie, et finit par lui imposer la religion chrétienne que la première elle avait adoptée.

Les Romains employèrent la mosaïque sous différentes formes; on voit encore dans deux maisons à Pompéi des fontaines de forme gracieuse dont le principal ornement est la mosaïque. L'architecture en est simple, c'est une niche surmontée d'un fronton ; au fond de la niche, un mascaron de bronze jette l'eau qui va, en bondissant sur quelques gradins de marbre, tomber dans un bassin. La niche, et toutes les surfaces planes de la façade, sont couvertes de mosaïques formées par l'assemblage de cubes de marbre noir et blanc combinés avec de petits silex non taillés de différentes couleurs et des petits coquillages variés. Les lignes

[1] Bibliothèque Nationale, cabinet des estampes.

principales sont indiquées par des suites d'ornements, tandis que des dauphins, des dieux marins, des chimères, des masques entourés de plantes marines, occupent le fond de la niche et le milieu du fronton. Une frise placée au-dessous de la concha représente des animaux aquatiques et des poissons nageant à travers des flots.

D'un usage presque général sous les premiers empereurs, la mosaïque devint la décoration nécessaire de toute habitation élégante et le luxe des Romains prenant un développement de plus en plus considérable, elle fut même employée à couvrir les parois des salles. Alors, pour en relever l'éclat, aux teintes un peu ternes des marbres dont on s'était servi jusqu'alors, on substitua les cubes de verre coloré par les émaux des tons les plus brillants. Pline nous apprend que, dans le théâtre de Scaurus, le premier étage était en marbre, le second incrusté de mosaïque de verre *e vitro,* et le troisième couvert de lames dorées, et Senèque pouvait s'écrier : « Maintenant on se croit pauvre et avare, si l'on n'a des murailles ornées de disques étincelants, si la chambre n'est cachée sous le verre. »

Malgré cette censure, qui laisserait supposer un abus de la mosaïque, on n'en a retrouvé nulle trace appliquée aux murs des palais de Rome.

Le musée de Naples conserve cependant de beaux exemples de ce genre de décoration : ce sont des colonnes de maçonnerie incrustées de cubes d'émail

formant des bagues et des ornements géométriques symétriquement répétés; des niches non moins brillamment ornées et des pans de muraille au milieu desquels sont représentés des candélabres.

La mosaïque suivit le sort général réservé par la décadence romaine à tous les arts du dessin, et si, trois siècles après la naissance de Jésus-Christ, il n'y avait plus de sculpteurs à Rome, si, pour célébrer le triomphe de Constantin, on était obligé de dépouiller le Forum de Trajan, il y avait encore moins de peintres pour créer des tableaux dignes d'être reproduits en mosaïque.

Les besoins, cependant, se renouvelaient sans cesse, il se construisait des habitations et des thermes, sinon des temples et des palais, et les salles devaient être décorées de beaux pavages. Les ateliers de mosaïstes, si nombreux de tous côtés, devaient travailler sans cesse; seulement, les anciens modèles détériorés, perdus, ne pouvaient être remplacés. Toute idée artistique dut être écartée des productions de cette époque pour ne laisser subsister que la partie purement décorative, l'ornement, la rosace répétée, ou la division simplement géométrique. Lorsqu'on voulut s'essayer à des œuvres de plus haute volée, on produisit des horreurs, comme dans la malheureuse mosaïque des Thermes de Caracalla conservée au musée de Latran; les athlètes que l'on y voit n'ont presque plus forme humaine; ce n'est plus du dessin, c'est de l'imagerie la plus grossière. L'art si charmant de la mosaïque devint un métier, on était

mosaïste comme on était tailleur de pierre ou paveur; le côté artistique avait complètement disparu pour ne laisser qu'un travail tout manuel.

Il est certain qu'en ce qui touche aux choses de l'esprit : art, littérature, philosophie, religion, tout ne disparaît pas aux époques de transformation, comme emporté dans un cataclysme général. Le paganisme a bien vécu près d'un siècle après l'édit de Milan, et nous en retrouverons des traces en Italie, même à une époque plus avancée. Si, au IIIe siècle, il n'y avait plus d'artistes dans l'acception la plus étendue de ce terme, c'est-à-dire une école, il y avait encore, comme il y eut toujours et dans tous les temps, des artistes, des esprits facilement impressionnables aux sensations élevées, créateurs, cherchant le beau, essayant par de généreux efforts de s'en rapprocher. Mais, dans ces temps malheureux, de telles gens devaient être en bien petit nombre, et, n'ayant que de très rares occasions de montrer leur mérite au dehors, se trouvaient obligés de le concentrer en eux-mêmes. Néanmoins, cette perpétuité artistique a toujours existé, même pendant les dernières années du siècle qui vit s'effondrer le vieil empire romain. Nous en retrouverons des traces, et nous signalerons des œuvres qui la mettront en évidence.

L'époque de la construction des grandes basiliques du Vatican, du Latran, de Saint-Paul, doit être considérée comme étant le point de départ d'un nouveau développement de l'art du mosaïste. Au souffle du

christianisme, l'ancien foyer presque éteint va revivre, l'artiste réchauffé par cette flamme renaissante s'appliquera à satisfaire aux besoins et à s'associer aux triomphes des nouvelles idées. Si l'on a trouvé dans les cryptes souterraines quelques mosaïques telles que celle du cimetière de Saint-Hermès représentant Lazare et le prophète Daniel, celle de la catacombe de Platonia où l'on voit Jésus-Christ remettant les clefs du Paradis à saint Pierre et quelques autres qui datent du IIe ou du IIIe siècle, nous ne pouvons suivre, soit les progrès d'un art soit sa décadence, sur des productions si peu nombreuses ; elles indiquent seulement qu'il n'avait pas disparu complètement, mais qu'ignoré, cherchant à se dérober à tous les yeux, il portait en lui-même le germe de sa nouvelle existence.

Les premières mosaïques, exposées publiquement sous la protection de l'empereur et des lois, remontent au IVe siècle, et c'est à Rome qu'il faut aller chercher ce qu'il en reste aujourd'hui. Ce sont des mosaïques chrétiennes, ou, du moins, servant à décorer des édifices chrétiens. Mais avant de pénétrer dans ces monuments, avant de nous reporter à la Rome du moyen âge dont nous allons évoquer les souvenirs, il est nécessaire et intéressant de regarder sous nos yeux et de nous rendre compte de l'état dans lequel se trouve aujourd'hui la ville des empereurs et des papes.

Pour un artiste assez avancé déjà sur le chemin de

la vie, ayant été, par de nombreux voyages, témoin des changements successifs apportés par des événements encore récents, non seulement à la vie politique des Italiens et des Romains, mais à la configuration de la ville de Rome, il y a de bien grandes modifications à noter.

Rome, le plus vaste champ d'inspiration artistique, la ville par excellence des souvenirs de l'antiquité, où des monuments en ruine religieusement conservés par quatre siècles de sciences, de recherche et de travaux de toute sorte, étaient livrés, sous la protection de leur simple majesté, au respect et à l'étonnement des voyageurs ; la ville que l'on pouvait parcourir comme ces vieux manuscrits précieux, laissant, à travers les marques de vétusté, apprécier facilement encore toutes les richesses qu'ils contiennent ; la ville entourée de sombres et historiques murailles ; environnée de magnifiques villas, orgueil des anciennes familles romaines et la joie des artistes ; la ville presque immuable, où toute chose depuis de nombreuses générations se retrouvait à la place qui l'avait vue naître : véritable musée, enseignement merveilleux, la Rome d'autrefois, la Rome des arts et des artistes, la Rome d'il y a cinquante ans seulement, n'existe plus.

Aujourd'hui, Rome est une grande ville assez sale, assez sombre, assez maussade, percée de grandes voies nouvellement tracées, laissant à découvert dans de profonds déblais les fondations et les assises de la Rome

de l'antiquité, restes nombreux, amoncelés les uns auprès des autres sans signification historique, sans intérêt, et faisant pour le moment un désastreux contraste avec les nouveaux quartiers construits au-dessus. Ces saignées faites avec violence, ces constructions élevées avec une fébrile activité, sont autant de plaies dont Rome aura bien du mal à se guérir. Ces modernes palais avec leur allure seigneuriale, leurs balcons saillants, leurs corniches élégantes, leurs portails grandioses, n'abritent qu'une effroyable misère étalant aux fenêtres tous les oripeaux dont elle se couvre; blessure profonde qui n'a pas remédié au mal dont les uns souffraient, mais a précipité les autres dans le plus affreux dénuement.

Faut-il cependant, à tous les points de vue et sans réserves, regretter la Rome des papes ? Certes, l'étonnement était plus manifeste lorsqu'au milieu des rues étroites et tortueuses on apercevait tout à coup la noble architecture d'un vaste palais ; lorsqu'en entrant dans les églises on pouvait admirer la luxueuse magnificence avec laquelle le culte religieux était alors interprété et honoré. L'émotion était plus vive encore, lorsqu'en parcourant ces quartiers aujourd'hui déserts, abandonnés aux cultures maraîchères et aux vignes, où cependant de nombreux habitants avaient vécu, on croyait découvrir quelque beau reste de l'antiquité romaine ; qu'à travers ces jardins, derrière de hautes verdures, ou cachés par des murs délabrés, on aper-

cevait un modeste couvent ou une petite chapelle, fondation des premiers siècles conservant encore dans son aspect un peu triste et austère le souvenir de son pieux fondateur.

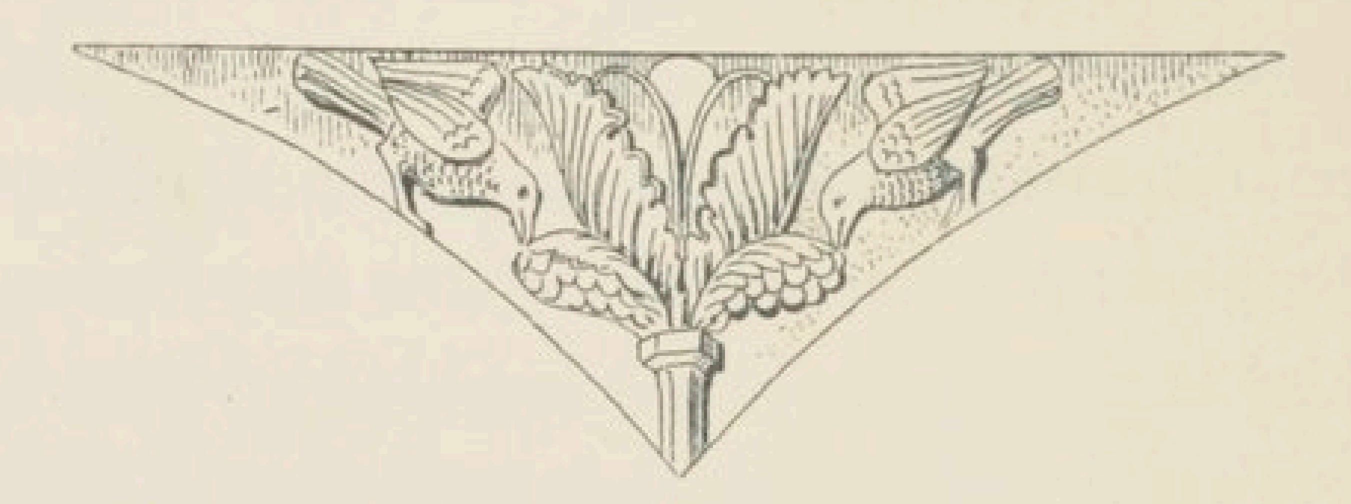
Certes, tout ce charme a disparu, mais il faut s'incliner devant une absolue nécessité. Une population ne peut vivre de souvenirs quelque grands et intéressants qu'ils soient ; il faut aux hommes de l'air et du jour, les exigences modernes ne tolèrent plus les agglomérations fétides. Rome a voulu prendre à trop haute dose le remède au mal dont elle souffrait, une nouvelle maladie est venue se greffer sur l'ancienne. Puisque le sacrifice est accompli, il faut espérer du moins, qu'avec le temps, les Romains de la nouvelle capitale pourront en profiter.

Mais nous tous, artistes, archéologues, touristes, voyageurs à travers l'histoire, combien nous sommes déçus ! les quelques ruines ayant encore un nom sont protégées contre l'indiscrétion publique par un tourniquet payant, elles sont balayées, soignées et gardées par des soldats qui, l'arme au côté, accompagnent partout le visiteur. En cette société, le charme dont nous parlions disparaît, la sensation profonde et recueillie n'existe plus ; à peine reste-t-il une impression pittoresque et la satisfaction d'une simple curiosité.

Sous l'empire de cette réglementation nouvelle, la protection administrativement imposée se fait sentir non seulement à Rome, mais dans l'Italie tout entière :

on parcourt le Forum romain ou les rues de Pompéi, escorté d'un gardien.

Est-ce à ce sentiment de propreté, de nettoyage général, de conservation officielle, qu'il faut attribuer les travaux de restauration récemment entrepris pour mettre toutes les mosaïques en parfait état? Les mosaïques en général et les mosaïques romaines en particulier, sans être exemptes d'altérations partielles, étaient presque toutes en assez bon état de conservation. Chaque basilique, chaque paroisse, chaque couvent tenait à honneur de ne pas laisser périr ce témoignage des anciens travaux, ce souvenir des gloires célestes, cet ornement par excellence de leur sanctuaire. Aujourd'hui, l'Etat étant devenu le maître, c'est lui qui, jaloux de la conservation de ses objets d'art, tient à leur bon entretien; c'est lui qui les fait réparer, restaurer. Toutes les mosaïques ont subi ce travail; félicitons-nous qu'il ait été généralement confié à des mains habiles et que le caractère de ces peintures primitives ait été respecté avec fidélité.



Cloître de Saint-Jean de Latran. Sculpture.

CHAPITRE III

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AU IVe SIÈCLE

PREMIÈRE ÉPOQUE

Fâcheuse influence de la religion chrétienne sur les arts et les lettres. — Exhortation de Constantin aux évêques. — Encouragements aux artistes. — Construction des premières églises sous son règne. — Eglise de Sainte-Constance. — Mosaïques de la coupole, des voûtes, des absides. — Basilique de Sainte-Agnès. — Mosaïque de l'abside. — Eglise de Sainte-Pudentienne. — Mosaïque de l'abside.



Fronton de la Basilique de Saint-Jean de Latran. Mosaïque.

CHAPITRE III

ROME

Le christianisme est une des causes, la plus grande certainement, qui, après avoir lutté pendant des siècles contre l'antique civilisation romaine, soit parvenu à la transformer complètement, et à élever à son tour une nouvelle société, une nouvelle littérature, à donner aux arts une nouvelle formule. La nouvelle religion avait pour base fondamentale des vertus en opposition directe avec les vices qu'étalait la société païenne. Sa charité, sa chasteté, son humilité, lui donnèrent tout d'abord accès auprès des pauvres et des malheureux ; mais elle fut bientôt la consolation des esprits élevés qui se rendaient compte des folies de ce temps et du défaut d'équilibre de l'édifice social.

Trois siècles environ après la naissance de Jésus-

Christ, l'empereur est chrétien, la religion d'Etat est le christianisme et le concile de Nicée en donne le symbole. Tout l'ordre religieux du paganisme allait être bouleversé. Il n'était plus besoin des temples dédiés à la multitude des divinités, et leurs statues devenaient inutiles ; les temples furent abandonnés, détruits pour la plupart et les statues renversées. Il est bien certain que la jeune société chrétienne est, avant les barbares, l'auteur de la destruction des monuments, de la littérature et des arts importés de la Grèce en Italie.

Constantin avait, il est vrai, déclaré que ceux qui voulaient persévérer à honorer les anciens dieux pouvaient être assurés de la jouissance pacifique de leurs temples ; mais ses fils se montrèrent à cet égard bien moins tolérants. Il existe même un édit ou un projet d'édit annexé au Code théodosien par lequel l'empereur Constance ordonne que « tous les temples soient fermés et gardés avec soin, afin qu'aucun de ses sujets n'ait l'occasion de se rendre coupable en y allant. Nous leur ordonnons à tous de s'abstenir des sacrifices ; et si quelqu'un d'eux continuait à en offrir malgré notre défense, nous voulons qu'il paie son crime de sa vie et que ses biens soient confisqués au profit du public. Nous condamnons aux mêmes peines les gouverneurs de provinces qui négligeront de punir les criminels [1] ». Cet édit porte la trace du fanatisme de ceux qui entou-

[1] Code théodosien LXVI, titre 10, loi 4.

raient l'empereur. Mais tout fait supposer qu'il n'a jamais été mis à exécution. Lorsque Constance visita Rome, il conserva respectueusement les privilèges des vestales, conféra des dignités sacerdotales aux nobles de Rome, accorda les sommes ordinaires pour les frais des fêtes et des sacrifices publics et, « quoiqu'il eût embrassé une nouvelle religion, il n'entreprit jamais de priver les sujets de l'empire du culte sacré de leurs ancêtres[1] ».

Quoi qu'il en soit, l'influence générale du christianisme sur la littérature et les arts fut une pression lente, permanente, terrible en ses effets. Quelques grands esprits s'élevaient bien au-dessus du préjugé de la foule et conciliaient les pratiques de la religion nouvelle avec leur admiration pour les productions du génie humain sous toutes ses formes; mais, après une période d'hésitation, la transformation artistique devint avec le temps de plus en plus marquée, jusqu'au jour où, abandonnant tous les liens qui le rattachaient à ses antiques origines, l'art ne s'inspira plus que des nouvelles croyances.

De longs siècles vont s'écouler avant qu'on puisse constater un progrès artistique véritable; avant que les règles immuables et inflexibles, telles que la stabilité en architecture, la juste proportion en sculpture, l'application des lois de la perspective en peinture, aient

[1] Symmaque. *Epist.* X.

pu s'appliquer aux besoins d'une époque déterminée et aider à son développement. Mais, pendant cette période d'un millier d'années, l'art, sous des formes multiples, barbares en général et quelquefois grossières, n'en aura pas moins rempli sa haute mission, ne s'en sera pas moins affirmé par une puissance expansive considérable, d'autant plus grande qu'elle se sera adressée à des esprits plus simples, à des âmes plus naïves, moins disposées à critiquer l'œuvre et mieux préparées à en comprendre l'esprit et la valeur morale.

Lorsque Constantin, en arborant le signe du Christ comme marque de sa puissance, eut changé les conditions vitales de la société chrétienne, la liberté, le bonheur, le triomphe se manifestèrent par une activité considérable dans toutes ses parties ; les arts sortant de terre où pendant quelque temps ils avaient été condamnés à orner des tombeaux, sont appelés à édifier, restaurer et orner des églises. A la tête de ce grand mouvement était l'empereur.

Il faisait restituer les biens des paroisses et des églises, donnait de l'argent pour les constructions, écrivait aux évêques : « Dans toutes les églises que tu gouvernes, dans toutes celles dont tu connais les évêques, les prêtres, les diacres, avertis-les tous qu'ils apportent leurs soins à la construction des églises ; qu'on répare celles qui subsistent et qu'on les agrandisse ; là où ce sera utile, qu'on en élève de nouvelles.

Pour ce qui est nécessaire, adressez-vous aux gouverneurs des provinces, ou au préfet du prétoire[1]. »

A cet appel, un grand nombre d'églises s'élèvent de tous côtés, non seulement à Rome, en Italie, mais dans toutes les parties de l'Empire, en Syrie, en Palestine et à Constantinople[2]. C'étaient de vastes et spacieux édifices dont le plan rappelait en même temps l'ordonnance des basiliques profanes et la disposition des chapelles élevées par les chrétiens aux époques antérieures. La construction et la décoration de ces monuments réclamaient un grand nombre d'artistes ; aussi l'empereur, pour les encourager, avait-il décrété que tous : architectes, peintres, sculpteurs, mosaïstes, seraient dispensés des charges publiques. L'art prend un vigoureux essor ; et sur les larges parois des basiliques nouvelles, se développent de vastes compositions, dans lesquelles les personnages que nous avons rencontrés si modestes aux murs des catacombes vont apparaître avec une allure, une noblesse, une grandeur, en rapport avec les idées de triomphe et de puissance qui remplissent les cœurs.

De nombreux édifices témoignent encore aujourd'hui du zèle apporté par les chrétiens à suivre l'empereur Constantin dans la voie qu'il leur indiquait et, malgré des

[1] Eusèbe. *De vita Constantini.*

[2] Gibbon. Il y avait dix-huit cents évêchés, mille en Asie et en Grèce et huit cents en Afrique et en Italie.

transformations sans nombre, on peut reconnaître, dans leur disposition générale, les formes alors en usage pour la construction des basiliques. Tous, ou presque tous ont été décorés de peintures ou de mosaïques. Des peintures, il n'en est parvenu jusqu'à nous que de bien rares exemples : exposés à une ruine presque certaine, les ouvrages de ce genre, si par hasard ils subsistent, sont pâlis, effacés, altérés par l'humidité ou la sécheresse ; tandis que les mosaïques nous ont été, en partie du moins, intégralement transmises. Elles nous permettent, malgré des restaurations souvent désastreuses, de suivre pas à pas les variations de l'idéal artistique à travers les révolutions et les invasions du moyen âge, et méritent, ne fût-ce qu'à ce titre, une étude sérieuse et approfondie.

ÉGLISE DE SAINTE-CONSTANCE

Lorsqu'on envisage les monuments sacrés de Rome, le premier qui apparaisse comme étant l'œuvre authentique de Constantin, est l'église de Sainte-Constance située sur la voie Nomentane, à un mille environ en dehors de la porte Pia. Cet édifice circulaire, construit à la demande de Constance, fille de l'empereur, servait autrefois de baptistère à une église voisine élevée à la même époque au-dessus du cimetière souterrain dans lequel reposait le corps de sainte Agnès ; il fut inauguré par saint Sylvestre qui, le même jour, y baptisa deux

princesses du même nom, l'une fille, l'autre femme de Constantin.

Ce baptistère se compose d'une grande coupole centrale soutenue par des colonnes accouplées deux à deux dans le sens des rayons de la voûte, c'est-à-dire placées l'une devant l'autre. Ces points d'appui ainsi formés sont reliés entre eux par des arcades en plein cintre recevant la retombée de la coupole. Entre les colonnes et les murs extérieurs règne une galerie circulaire voûtée en berceau ; deux petites absides sont situées aux deux extrémités du diamètre transversal. Le porche qui précédait la porte d'entrée principale est en ruine aujourd'hui, il se reliait aux murailles presque détruites d'une construction très étendue qui devait former l'atrium de l'église. La déclivité du terrain avait motivé de ce côté de vastes escaliers[1].

Bien que le plan de cet édifice soit conçu dans des données très simples rappelant celui de quelques temples antiques, il est d'une parfaite élégance : les colonnes, toutes semblables et de même hauteur, sont d'un beau granit gris ; les bases ainsi que les chapiteaux de marbre blanc sont d'un dessin uniforme, de même style, et largement fouillés. L'entablement un peu surchargé d'ornements qui les surmonte relève les arcades et donne de la légèreté aux voûtes.

Les archéologues italiens Panvinio et Ciampini ont

[1] Gailhabaud. *Monuments anciens et modernes*, t. III. Plan, coupe, élévation du monument. Détails du sarcophage.

voulu voir dans ce monument un ancien temple de Bacchus ; l'archéologie moderne a fait justice de cette erreur et prouvé, le *Livre Pontifical* en main, que l'église avait bien été construite intégralement pendant le règne de Constantin. Ce document d'une authenticité presque certaine rapporte en effet que : « Constantin fit la basilique d'Agnès, sainte et martyre, à la demande de sa fille Constance, et un baptistère dans le même lieu où fut baptisée, par l'évêque Sylvestre, Constance, sa sœur, avec la fille d'Auguste[1]. »

[1] L'ouvrage auquel nous nous reportons, connu sous le nom de *Liber Pontificalis*, comprend les actes des souverains pontifes depuis saint Pierre jusqu'à la fin du IXe siècle. C'est le document qui renferme les notions les plus authentiques sur les ouvrages d'art exécutés par les différents papes. Il fut constitué pour la première fois sous le pape Hormidas et le roi Théodoric, peu après l'année 514, et des fragments de cette première recension sont conservés à la bibliothèque capitulaire de Vérone. En mettant à part les légendes qui s'y rencontrent, il reste dans ce premier recueil un grand nombre de détails certains du plus haut intérêt. C'est là que se trouvent les actes de naissance de la plupart des basiliques de Rome, et le témoignage des usages liturgiques adoptés par l'Église romaine vers la fin du Ve siècle. A partir du VIe siècle, son autorité devient indiscutable ; ce livre est contemporain des faits qu'il raconte. Outre les données d'intérêt général sur l'histoire politique des papes, la chronique monumentale et artistique de la ville de Rome y est largement représentée par de longues énumérations de fondations pontificales et des inventaires détaillés des dons faits aux églises en pièces d'orfèvrerie, livres, tapisseries, tissus précieux, peintures et mosaïques.

Le premier noyau du *Liber Pontificalis* fut le catalogue pontifical que le pape Libérius fit rédiger en 354, et qui fut continué par d'autres catalogues pendant les Ve et VIe siècles. Après l'édition ou recension de l'année 514, il en existe deux autres, l'une qui date de 530, l'autre de 687. Enfin, et bien qu'il s'élève à cet égard certain doute, on est convenu d'attribuer la dernière édition du *Liber Pontificalis* au moine Anastase qui mourut vers 878 ou 882. Ce savant personnage, originaire de Grèce, avait séjourné longtemps à Constantinople ; nommé abbé de Sainte-Marie au delà du Tibre par le pape Nicolas Ier, il devint, sous ses successeurs, Adrien II et Jean VIII,

Le baptistère, dont nous nous occupons, présente une telle unité dans toutes ses parties, une telle concordance dans ses différentes proportions qu'il est impossible de ne pas y voir une œuvre unique exécutée à une époque déterminée, avec la suite et l'activité qu'un tel travail comporte. Il est inadmissible de le regarder comme le produit de la restauration d'un édifice antique, ou même de supposer que les débris de quelque ancien temple ont pu servir à sa construction. Il est l'œuvre d'un de ces artistes dont nous avons parlé, d'un architecte encore imbu des souvenirs classiques de la belle époque.

Toutes les voûtes étaient couvertes de mosaïques; celles de la grande coupole n'existent plus depuis plusieurs siècles, mais elles peuvent être reconstituées grâce à une notice de Panvinio rédigée avant l'année 1568 [1], à un dessin fait à cette même époque, conservé à la bibliothèque de l'Escurial [2], ainsi qu'à une gravure du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale [3].

bibliothécaire de l'Église romaine, titre sous lequel nous le trouvons toujours désigné.

[1] Les notes manuscrites d'O. Panvinio sont intercalées dans son traité *de Præstantia Basilicæ S. Petri* (Bibliothèque du Vatican). Celle qui est relative à l'église de Sainte-Constance se trouve intégralement reproduite dans les *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, par M. Eugène Müntz. (*Revue archéologique*, 1875.)

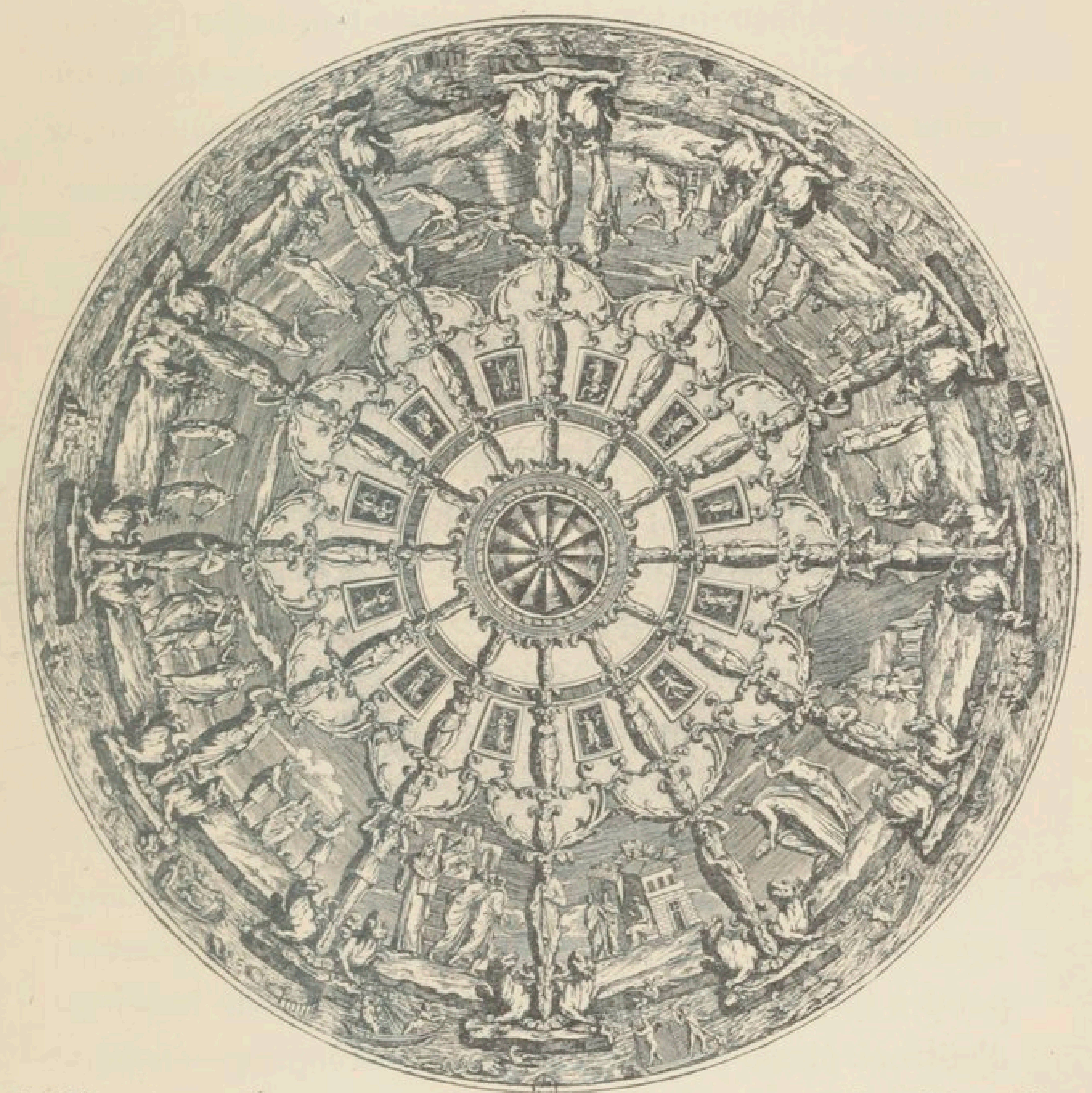
[2] Le dessin original conservé à l'Escurial a été copié d'après les ordres du cardinal Camille Massimo, nonce apostolique auprès de Philippe IV, roi d'Espagne, et cette copie remise au graveur Petrus Santi-Bartoli est reproduite dans l'œuvre de Ciampini. (Ciampini. *Vet. Monumenta.*)

[3] La gravure que nous reproduisons porte une inscription intéressante

Tout en faisant la part de certaines incorrections du dessin, plutôt dues à une façon particulière d'interpréter les objets, à une mode, qu'à une ignorance manifeste, nous devons tenir cette gravure pour une reproduction fidèle de la mosaïque.

Or, à côté des figures à signification assez énigmatique, nous remarquons des satyres dansants, des ménades armées du tyrse, des tigres, puis des cariatides à triple face et sans bras, des génies, etc. Il y avait aussi une rivière qui entourait la composition tout entière et était le théâtre des scènes les plus variées : des enfants ailés pêchaient à la ligne ou au filet, ou bien lançaient des harpons sur de gros poissons ; d'autres jouaient au milieu des eaux ou faisaient manœuvrer des barques légères ; un des génies a même enfourché un cygne qui le transporte sur son dos. Ces scènes nous sont déjà familières ; nous en avons rencontré de semblables dans les mosaïques païennes ; mais nous constaterons ici que le style de cette décoration concorde absolument avec celui de l'édifice et qu'en fait d'art, le génie du paganisme régnait encore en maître à cette époque. Qu'il s'agisse d'un temple, d'un palais, d'une église, l'art sera le même. Élève et

qu'il est peut-être difficile de lire sur notre planche réduite au tiers environ des dimensions exactes. En voici le texte : *Opus musivum olim in tholo templi, quod vulgo creditur Bacchi, nunc sanctæ Constantiæ extra portam Piam, cariatides et telamones in duodecim dividunt segmenta ubi plura autumnales ferias et piscationis genium demonstrant, juxta interpretationem Ciampini qui medietatem exhibet veterum mon. parte 2 a. — Petrus Sancti-Bartoli delin.*



Opus Musivum olim in tholo Templi, quod vulgo creditur Bacchi, nunc Sanctę Constantię extra Portam Piam Cariatides, et Telamones in duodecim dividunt Segmenta, ubi plura autumnales ferias, et piscationis Genium demonstrant, iuxta interpretationem Ciampini qui medietatem exhibet Veterum monum Parte 2

Ancienne coupole de l'église de Sainte-Constance. Mosaïque, IVe siècle.

D'après une estampe de la Bibliothèque Nationale.

successeur des décorateurs du beau siècle, le mosaïste s'inspire encore de ses productions, et embellit l'édifice qui lui est confié, d'après les règles précédemment adoptées, sans se préoccuper de la portée religieuse des emblèmes dont il se sert ; son seul but est d'enrichir et de charmer.

Les mosaïques de la voûte annulaire présentent le même caractère purement décoratif. Elles font partie d'un ensemble architectural parfaitement régulier et sont appliquées par panneaux au plafond de la galerie, en face de chaque espace laissé vide par les doubles colonnes qui portent la coupole. La décoration varie de travée en travée : ici des scènes de vendange, là de simples méandres ou des ornements purement géométriques. Les peintures sont coloriées dans le genre camaïeu et les ornements, uniformément traités dans une gamme bleuâtre, se détachent sur un fond blanc gris. Un seul panneau, est à fond d'or, et correspond à la partie de la galerie située vis-à-vis la porte d'entrée, place réservée au grand sarcophage en porphyre rouge dans lequel les restes de Constance avaient été déposés [1].

Les sujets représentés dans ces tableaux sont de petite dimension et n'occupent qu'une faible partie de la surface ; le reste est couvert par une treille dans

[1] On peut voir ce beau sarcophage orné de vignes et de petits génies dans la galerie du Vatican.

laquelle s'agitent de petits génies ailés et de nombreux oiseaux volant et becquetant des grappes de raisin. Le centre de celui qui est le mieux conservé est occupé par un buste de femme assez fruste et mal dessiné ; quelques-uns ont voulu lui assigner un modèle parmi les princesses de la famille impériale, mais il est beaucoup plus probable qu'il entre dans la composition comme simple motif de décoration.

Les enfants qui vendangent cueillent les grappes de raisin et les transportent sur un chariot, l'antique *plaustrum*, traîné par deux bœufs, dont se servent encore les paysans romains ; ils précèdent et suivent l'attelage en portant sur leurs épaules des corbeilles pleines de fruits. A droite se trouve le pressoir placé sous un auvent ; trois des enfants pressent le raisin en le foulant avec les pieds, et le vin s'écoule dans un récipient par trois orifices ornés de têtes de lions. Un des enfants tient à la main un serpent tordu, sorte de caducée ; un autre presse une grappe de la main droite et, de la gauche, tend une coupe. Cette composition a beaucoup d'analogie avec le sujet des bas-reliefs du sarcophage de Constance ; ce sont les mêmes pampres, les mêmes vignes, les mêmes jeunes garçons ou génies ailés se livrant aux soins de la vendange.

Ces scènes, jointes à celles de la coupole, n'ont pas peu contribué à faire considérer l'édifice comme un ancien temple de Bacchus ; on leur attribuait une signification païenne, tandis que ces mosaïques, non seule-

ment appartiennent comme exécution à l'ère chrétienne, mais sont d'un symbolisme absolument chrétien.

Le mythe de Psyché, nous l'avons dit à propos des catacombes, ne peut guère s'expliquer, il a été reconnu cependant sur plusieurs sarcophages chrétiens et dans une peinture du cimetière de Domitilla. Quant à la vigne, elle représente une des plus célèbres paraboles évangéliques reproduites par les peintres chrétiens dès le premier siècle de l'Eglise.

Jésus est la vraie vigne dont les fidèles sont les rameaux.
— Allez travailler à ma vigne, dit le Seigneur.

Dans la crypte du même cimetière de Domitilla, on en trouve un bel exemple auquel le mosaïste du baptistère est peut-être venu s'inspirer. On y voit, en effet, jouant au milieu des branches et des rameaux, de petits génies ailés gracieusement posés, dont le rôle nous semble purement décoratif.

Dans un autre panneau de la voûte du baptistère, le deuxième compartiment de droite, on aperçoit un jeune homme portant au bout d'une houlette un vase supposé plein de lait. Ici nous sommes en présence d'un symbole absolument chrétien : c'est la représentation du Bon Pasteur, et les catacombes nous en ont offert de nombreuses reproductions. On peut citer, entre autres, la charmante figure peinte au centre d'un cubiculum de la crypte de Lucine ; elle date du IIIe siècle et représente un jeune homme vêtu à la romaine tenant de la main

gauche une des pattes de la brebis qu'il porte sur son épaule et de la droite un vase de lait. C'est la *mulctra*, le symbole de l'Eucharistie.

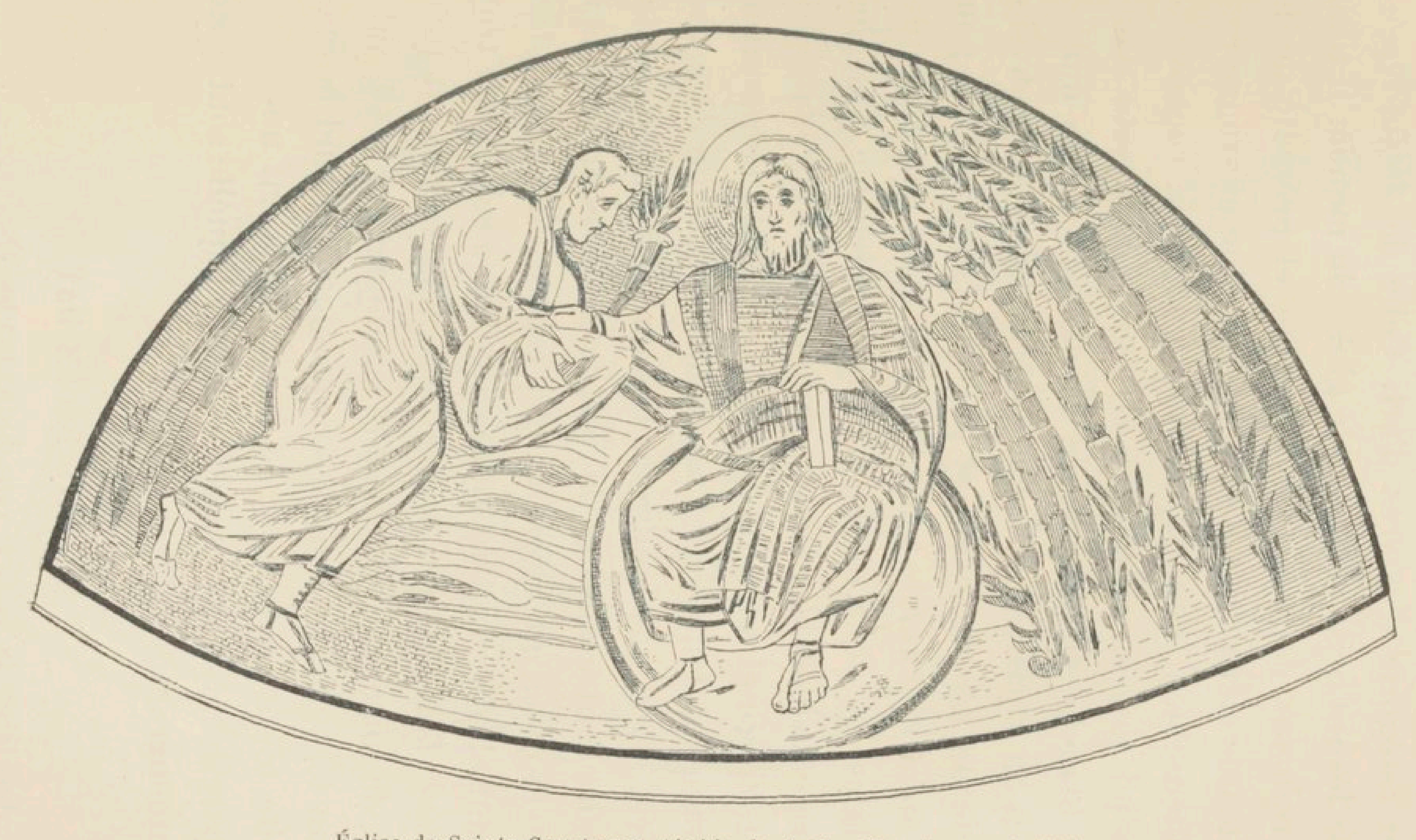
De plus, à travers les sujets que l'on pourrait appeler mythologiques, la croix apparaît fréquemment ; il n'y a donc pas à hésiter, malgré leur apparence païenne, ces peintures sont chrétiennes et leur exécution n'a pu être ordonnée que comme expression d'une pensée religieuse. Ajoutons que, si les ornements qui entrent dans ces mosaïques sont d'un dessin correct, les personnages, d'ailleurs de petites dimensions, sont trapus, mal établis dans leurs proportions, gesticulent lourdement et sans grâce. Le mosaïste était peut-être encore un décorateur, mais ce n'était plus un peintre.

Une révolution politique quelque importante qu'elle soit, dût-elle entraîner à sa suite un fait aussi considérable que celui de la reconnaissance publique d'une nouvelle religion, ne peut brusquement faire dévier l'art de la voie qui lui a été tracée pendant plusieurs siècles. Le travail de transformation, d'après les idées nouvelles, ne peut se faire que bien lentement et si quelque innovation se produit tout d'abord, c'est dans le choix des sujets qu'elle apparaît ; l'école artistique, le style ne se modifient que plus tard et les sujets nouveaux sont rendus par les mêmes procédés, et d'après les données qui présidaient à l'exécution des œuvres d'art de l'époque précédente.

Aussi, pendant les premières années du IVe siècle, pouvons-nous nettement distinguer deux courants artistiques. Le premier provient directement de l'antiquité païenne et, s'appliquant à transformer ses formules au bénéfice de la nouvelle religion, reproduit avec de légères modifications les modèles que lui offrent les bas-reliefs, les sarcophages et les mosaïques antiques. Nous l'avons dit, il décore une église comme il eût fait d'un temple et le caractère primitif s'y maintient en évidence.

L'autre courant prend sa source dans les cryptes des catacombes. Il veut tout d'abord représenter l'idée, mais n'en ayant pas les moyens, il cherche des symboles à la portée de son inexpérience. Plus tard, se sentant plus fort, ou aidé par des mains plus habiles, il peut reproduire la forme humaine ; ce sont alors des souvenirs simples qu'il recherche, un portrait, un buste, un personnage isolé. Enfin le Christianisme, après avoir fixé ses dogmes, veut les exprimer aux yeux des fidèles ; nouvel effort pour cet art à peu près impuissant, mais c'est encore à l'antiquité qu'il s'adresse : il s'approprie sa symétrie, sa façon de disposer les personnages, de les grouper, de les présenter, de les faire concourir à l'expression d'une pensée et produit ainsi une scène.

Les mosaïques qui, à l'église Sainte-Constance, ornent la voûte des deux petites absides situées aux extrémités du diamètre transversal, appartiennent à cette der-



Église de Sainte-Constance. Abside de droite. Mosaïque, IVe siècle.

nière catégorie d'œuvres d'art. Celle de droite représente Jésus-Christ assis sur le globe du monde. Il tient un *volumen* dans la main gauche et présente de la droite une clef à saint Pierre qui s'incline et avance respectueusement pour la recevoir une main recouverte d'un pli de son manteau ; ce personnage vêtu d'une toge blanche et chaussé de sandales n'est pas nimbé. Quant au Christ, une barbe épaisse donne à sa physionomie un aspect sévère et presque farouche. Il a pour vêtement une ample tunique bleue, pour chaussure des sandales, et pour nimbe un disque bleuâtre d'un diamètre considérable. Deux palmiers sont figurés près de saint Pierre et sept du côté opposé. Cette composition est vague et dénote chez son auteur beaucoup d'inexpérience, sinon une ignorance absolue des lois du dessin.

Dans l'autre abside, on voit la scène connue sous le nom de *Don du Seigneur*. Au centre, le Christ, placé debout au-dessus d'un monticule d'où s'échappent trois fleuves, fait face aux spectateurs. Son visage est juvénile, de longs cheveux blonds retombent sur ses épaules et un léger duvet couvre son menton. Il étend la main droite toute ouverte, et de la gauche, tient une bande de parchemin roulé, un *volumen*, sur laquelle sont tracés le monogramme ☧ et les mots :

DOMINVS PACEM DAT

Je vous laisse la paix, je vous donne ma paix [1].

[1] Évangile selon saint Jean.



Le Don du Seigneur. — Église de Sainte-Constance. Abside de gauche. Mosaïque IVe siècle.

A droite, saint Pierre, vieillard vu de profil, à la barbe blanche, au front dégarni, aux traits grossiers, reçoit le parchemin en s'inclinant profondément ; derrière lui, un palmier sommairement indiqué ombrage un édicule rudimentaire, espèce de hutte avec une porte. Du côté opposé, un homme jeune à barbe noire s'avance vers le Christ en étendant la main : c'est saint Paul. Les deux apôtres sont chaussés de sandales et vêtus d'un manteau blanc suivant la parole de l'Apocalypse :

Ceux-là qui n'ont point souillé leur vêtement marcheront avec moi habillés de blanc, car ils en sont dignes.

Derrière saint Paul, un palmier abrite un autre édicule dont la porte est ouverte. Quatre brebis se dirigent vers la montagne sainte pour se désaltérer aux eaux des fleuves sacrés. Des guirlandes de fleurs et de fruits largement tracées, forment l'encadrement du tableau[1].

Il est intéressant d'insister, avec M. Müntz, sur le caractère de ces mosaïques ; elles apparaissent les premières et forment le point de départ d'un art nouveau appliqué à la décoration d'un grand monument chrétien. On a bien retrouvé dans les catacombes quelques mosaïques qui semblent être de la même époque : celle

[1] Toutes ces mosaïques sont reproduites dans l'ouvrage de Ciampini : *De sacris ædificiis a Constantino magno constructis*. Dans Seroux d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments*, ainsi que dans : *Musaïci christiani delle Chiese di Roma, da Gio Battista de Rossi*, en chromolithographie.

de la catacombe Cyriaque représentant les portraits de Maria Simplicia et de Flavius Julius, son époux ; dans la catacombe de Saint-Calliste, un sarcophage surmonté d'un arc était décoré d'une mosaïque représentant le Christ, ayant à ses côtés saint Pierre et saint Paul ; dans la catacombe d'Hermès on retrouve des sujets plus compliqués, tels que Daniel dans la fosse aux lions et la résurrection de Lazare. Il est donc certain qu'on exécutait, dès le IVe siècle, des mosaïques sous l'inspiration d'idées chrétiennes ; mais elles avaient des dimensions restreintes, les personnages étaient de petite taille et elles ne décoraient pas un grand monument.

Cependant le style de la décoration des absides de l'église de Sainte-Constance diffère d'une façon étonnante de celui des compositions qui ornaient la voûte et la coupole. Tandis que ces dernières, malgré les défauts que nous avons signalés, se distinguent par le charme de l'invention et la finesse de l'exécution ; dans les absides, nous avons sous les yeux des ouvrages lourds et grossiers, les attitudes des personnages manquent de naturel, sont presque grotesques, le dessin est d'une extrême maladresse, les têtes sont indiquées d'une façon tellement barbare, avec si peu de précision, qu'elles sont sur le point de dégénérer en masses informes. Tout en faisant la part des restaurations maladroites qui ont dû altérer ces mosaïques et auxquelles on peut attribuer une partie de ces imperfections, l'inexpérience de l'artiste chargé de décorer ces absides

apparaît d'une façon bien sensible. Il ignore sa voie, il hésite à représenter ses personnages et éprouve une extrême difficulté à dessiner des figures grandeur nature ; il ne sait choisir un type ; il varie et ne peut se fixer. Dans une des absides, son Christ est adolescent, dans l'autre c'est un homme mûr d'un aspect tout dissemblable.

Il faut néanmoins reconnaître que plusieurs morceaux de ces mosaïques rappellent les bonnes traditions et la bonne époque ; ainsi, la guirlande qui fait encadrement est dessinée dans un style large et ferme auquel Vitet, malgré son mépris pour les mosaïques des absides, est forcé de rendre justice : « Les deux compo- « sitions, dit-il, sont encadrées dans des bordures de « fruits et de feuillage artistement groupés, bien des- « sinés, bien colorés, mosaïque aussi fine pour le moins « que celles de la voûte circulaire[1]. » Nous retenons cet aveu, il nous semble d'une grande importance, car Vitet attribue ces mosaïques à une époque plus récente et cherche, sans trop préciser, à placer leur exécution dans un siècle de décadence et de barbarie, soit le VIIe ou peut-être le VIIIe.

Tout en constatant l'imperfection de l'œuvre, nous sommes loin de partager cette opinion. Précisément parce que les cadres sont d'un travail tel qu'il puisse se comparer aux panneaux de la voûte, il est bien naturel

[1] Journal des Savants. *Études sur l'histoire de l'art.*

d'admettre que les sujets qu'ils entourent datent de la même époque. Nous l'avons dit, le mosaïste, pour décorer les voûtes, avait fait appel à tout ce qui restait des traditions du passé ; ces sujets étaient connus, avaient été déjà employés nombre de fois ; le même artiste, en face d'un programme tout nouveau pour lui, tel que le *Don du Seigneur*, devant être exécuté avec des personnages de grande dimension, pouvait bien être troublé par l'importance de l'œuvre mise en regard de son inexpérience. Il est même possible d'admettre que les mosaïques des absides n'ont pas été exécutées par la même main que celles de la voûte ; quelques années peuvent s'être écoulées entre l'achèvement des unes et la naissance des autres ; l'auteur des premières pouvait être un habile décorateur, celui des secondes un dessinateur peu expérimenté, elles n'en sont pas moins contemporaines. Un point important les rattache absolument à la même époque pratique : c'est la façon dont les fonds sont traités. Que ce soit dans les voûtes ou bien dans les absides, ils sont également faits de ces cubes de marbre blanc si généralement employés dans les pavements antiques, et nous constaterons par la suite que, dans toutes les mosaïques postérieures aux premières années du IV[e] siècle, les fonds sont toujours faits de cubes de verres dorés ou azurés.

Le sujet des tableaux est en lui-même un dernier argument en faveur de la date que nous leur assignons. C'est en effet au moment du triomphe de l'Eglise que

la scène du *Don du Seigneur* a été le plus souvent reproduite, soit sur des sarcophages, soit sur des médailles, soit même en mosaïque comme au baptistère de Naples ; plus tard, elle disparaît et ne se retrouve plus nulle part.

Nous pouvons également invoquer la diversité des deux types de Jésus en faveur de l'antiquité de ces mosaïques. Le type jeune, symbolisant le Christ, disparut avec le IVe siècle pour être remplacé par un autre type plus viril, représentant un homme dans la force de l'âge avec une barbe et une longue chevelure. Mais les deux types se rencontrent quelquefois simultanément dans les œuvres des IVe et Ve siècles, c'est ainsi qu'ils se présentent tous deux dans les bas-reliefs des portes de Sainte-Sabine, dans les mosaïques des panneaux de Sainte-Marie Majeure, datant du IVe siècle, et dans celles de Saint-Apollinaire Nuovo à Ravenne qui ont été exécutées au Ve.

Nous pouvons donc admettre avec certitude : que toutes les mosaïques de Sainte-Constance sont bien de la même époque ; que les unes étant simplement décoratives, on a pu puiser, pour les composer, dans le vieil arsenal de l'école païenne, tandis qu'on a voulu donner aux autres une signification religieuse ; dès lors, il a fallu créer, et l'inexpérience s'est fait sentir.

L'église de Sainte-Constance, qu'elle ait été érigée pour servir, soit de tombeau à sa fondatrice, soit de baptistère à la basilique voisine, ou bien qu'elle ait été

construite avec l'intention d'en faire une église, est donc un monument véritablement chrétien dans toutes ses parties, dans sa construction comme dans sa décoration, et nous pouvons admettre que ses mosaïques sont les premières peintures chrétiennes exécutées en dehors des catacombes. Elles apparaissent pour affirmer au grand jour la liberté de l'Église et le pacte de paix donné au monde chrétien par l'édit de Milan.

BASILIQUE DE SAINTE-AGNÈS [1]

Tout à côté de l'église de Sainte-Constance, s'élève la basilique de Sainte-Agnès. Elle est située dans une petite vallée assez profonde qui s'étend entre les deux voies antiques conduisant de Rome, l'une à Solara, l'autre à Nomentana. On y accède par la voie Nomentane, bien que l'abside de l'église soit tournée de ce côté, en descendant un large escalier droit de quarante-cinq degrés, s'appuyant sur une des façades latérales. De nombreux débris, bas-reliefs et inscriptions tirés de la catacombe voisine ornent les murs de l'escalier. La basilique était autrefois précédée d'un atrium aujourd'hui disparu, et l'entrée se trouvait placée au milieu de la façade tournée du côté de la vallée.

D'après les Actes d'Ambroise, un panégyrique attribué à saint Maxime de Turin et les poésies historiques d'Au-

[1] La vue intérieure de la Basilique a été donnée dans l'introduction.

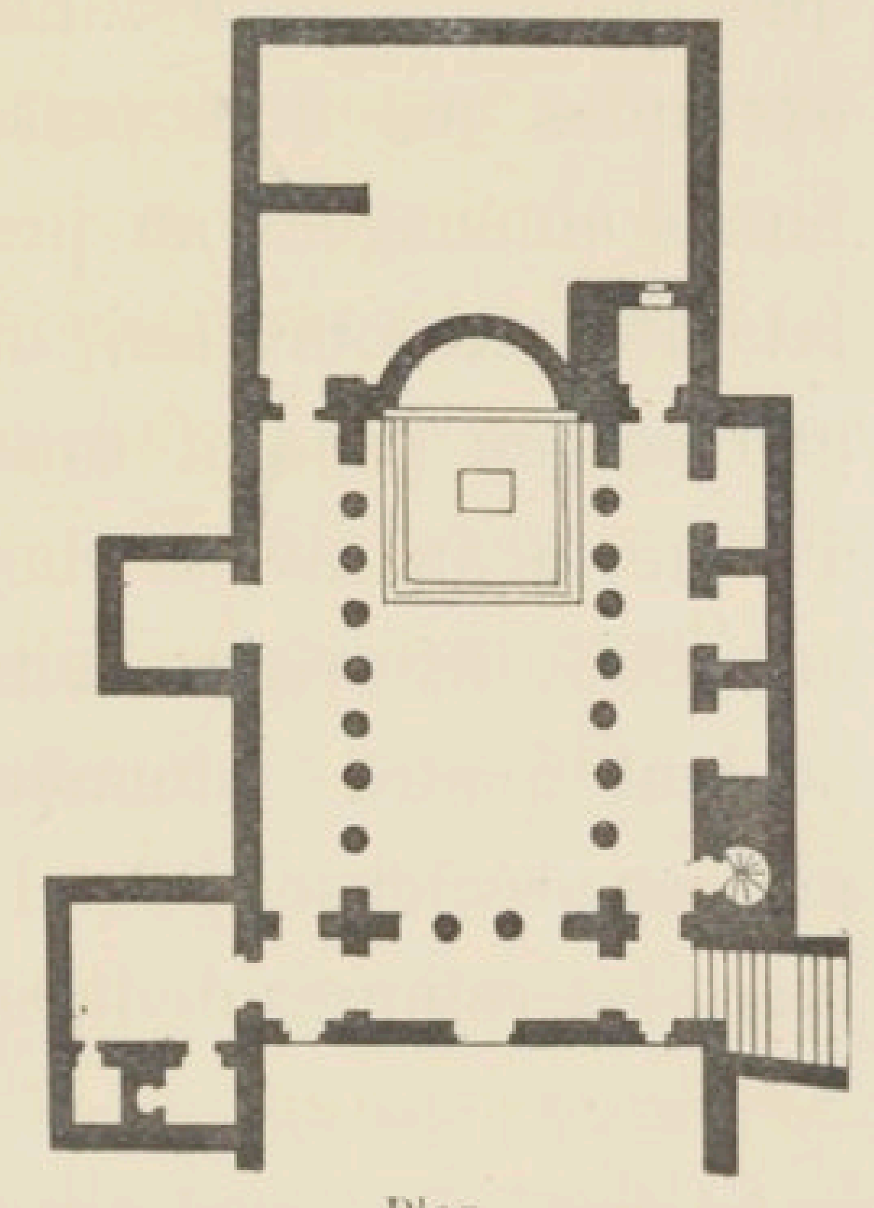
relius Pudence qui datent de la fin du IVe siècle, sainte Agnès souffrit le martyre pendant la persécution de Dioclétien.

Née vers 292, appartenant à une famille noble et riche, elle était de ces vierges qui, dans la ferveur de leur foi, se consacraient entièrement à Dieu ; épouses du Christ, elles renonçaient à tous liens terrestres avec les hommes. Recherchée par le fils du préfet de Rome Symphronius, Agnès rejeta ses avances ; mandée au tribunal du magistrat pour motiver son refus, elle ne céda ni devant ses instances, ni devant ses menaces, et fut condamnée à mourir par le glaive. La sentence fut exécutée le 21 janvier de l'année 305 : Agnès avait treize ans. Ses parents ensevelirent pieusement le corps de la jeune martyre dans un terrain qui leur appartenait, situé près la porte Viminale, sur le chemin qui conduit de Rome à Nomentana.

Peu après, le bruit s'étant répandu qu'il s'opérait des miracles et des guérisons sur le tombeau d'Agnès, Constance, une des filles de l'empereur, vint prier auprès de ces restes vénérés, et se sentit bientôt guérie de ses maux. Pénétrée de reconnaissance, elle obtint de Constantin la permission de faire construire au-dessus du sépulcre de la sainte une belle église qui, tout en honorant sa mémoire, abriterait ses restes précieux.

L'édifice se compose, suivant le plan simple des basiliques antiques, d'une nef principale terminée par un

hémicycle, et de deux bas côtés accusés par deux files de colonnes supportant des arcades. La diversité et la richesse des marbres de ces colonnes, le fini de l'exécution et, pour quelques-unes, la perfection des cannelures témoignent de leur antiquité ; elles proviennent de temples divers, sont de modules et de hauteurs différentes, et les chapiteaux qui les accompagnent sont, les uns de style corinthien, les autres de style composite. La date de la construction primitive peut remonter à l'année 324.



Plan
de la basilique de Sainte-Agnès.

Le pape Liberius, au retour de l'exil (360), habita au cimetière de Sainte-Agnès, comme on disait alors, et orna la basilique de belles tables de marbre. Symmaque, à la fin du v[e] siècle, reconstruisit l'abside qui tombait en ruine et renouvela *(renovavit)* toute la basilique. Au commencement du vii[e] siècle (625), le pape Honorius I[er] « reprit les constructions et fit de riches cadeaux à l'église. Il couvrit le sépulcre d'ornements d'argent, éleva au-dessus un ciborium doré avec une grande magnificence, et il fit revêtir la voûte de l'abside d'une superbe mosaïque[1] ». Les grands travaux

[1] Livre pontifical. *Vie d'Honorius.*

exécutés par le cardinal de Médicis au monastère voisin, pendant le xve siècle, modifièrent peu l'architecture de la basilique et, sauf les petites chapelles latérales élevées postérieurement, on peut dire qu'elle s'est conservée jusqu'à nous à peu près telle qu'elle était à l'époque constantinienne. Elle présente un des très rares exemples que nous puissions trouver en Italie, de tribunes aménagées au premier étage au-dessus des nefs latérales. Aujourd'hui, on arrive directement dans ces galeries en passant sous un petit porche construit au xve siècle au niveau de la voie Nomentane. Paul V, en 1605, fit ériger le très beau baldaquin que supportent quatre colonnes de porphyre et enrichit de pierres précieuses l'autel dans lequel reposent actuellement les reliques de la sainte.

La mosaïque qui orne l'abside de la tribune porte une inscription de douze vers tracés en lettres d'or sur fond bleu. Nous n'en retiendrons pour l'instant que les mots : PRÆSVL HONORIVS HÆC VOTA DICATA DEDIT, qui viennent à l'appui du texte du Livre Pontifical pour fixer la date de cette décoration. Sur un fond d'or, sainte Agnès, SCA AGNES, la martyre de treize ans, est représentée debout, tenant entre ses mains le Livre de Vérité. Elle porte sur la tête un diadème orné de pierreries, accompagné de longs pendants d'oreilles ; son costume est une ample robe orientale, bleu foncé, brodée d'or et de perles. A ses pieds, des flammes et

une épée rappellent les instruments de son supplice ; au sommet de l'arc, la main de Dieu dépose sur la tête de la jeune vierge la couronne des élus[1]. Deux papes accompagnent la sainte ; Symmaque, qui le premier restaura la basilique, tient un livre à la main, et Honorius, qui l'embellit et fit faire la mosaïque, porte un petit édicule. Cette composition est encadrée par une riche bordure de fleurs et de fruits.

La grande inscription dont nous avons déjà parlé est placée au-dessous des personnages ; elle se compose de douze vers qui, dans un langage emphatique et presque ridicule, font ressortir la grande importance que prenaient à cette époque les peintures en mosaïques. En voici la traduction littérale :

Des métaux taillés produisent une peinture d'or, et la lumière du jour y semble comprise et renfermée. On croirait que l'Aurore, rassemblant les nuages à des sources liquides, brûle et répand la vie sur les campagnes. Le cahot qui a pu mettre un terme à la nuit comme au jour a sorti le martyr du tombeau. Sur un signe d'en haut qui est vu de tous, le pontife Honorius a fait connaître ses vœux. Ses vêtements et ses actes le désignent, son visage laisse deviner un cœur pur.

Ne croirait-on pas entendre le langage d'un fou.

Nous serions cependant désolés de critiquer outre

[1] La main est une espèce de monogramme à l'usage des peintres et des sculpteurs pour exprimer par une action la présence de Dieu le Père. Tantôt elle bénit, tantôt elle projette des rayons ; le plus souvent dans les mosaïques, elle offre une couronne. Pendant la plus grande partie du moyen âge, l'iconographie chrétienne n'a jamais représenté la personnalité de Dieu autrement que par des symboles.

mesure l'enthousiasme lyrique du poète d'Honorius, mais lorsqu'on voit ces trois figures immobiles, aux grands yeux attentifs et très ouverts, comme dans les statues grecques des temps les plus reculés, il est bien difficile d'entrevoir la pureté du cœur sous leur masque pétrifié et leurs traits démesurément allongés. Cependant, ces personnages ne sont pas sans une certaine élégance et une certaine noblesse ; leur austérité, la gravité de leur attitude, la parure de la sainte couronnée d'un riche diadème, sa robe couverte de perles et de pierreries, ce luxe entouré de la sévérité simple des costumes des deux papes ; tout cela produit un effet saisissant et comporte des séductions auxquelles l'art de Byzance n'a pas été étranger. Il y a tout lieu de penser que cette mosaïque a été exécutée par des artistes grecs. Au commencement du VII[e] siècle, sous la pression des Lombards et de l'Exarchat de Ravenne, les Romains se trouvaient dans de déplorables conditions d'existence ; la misère était à son comble, la ville se dépeuplait, la campagne était déserte ; situation bien défavorable à la pratique et au développement des arts.

L'ÉGLISE DE SAINTE-PUDENTIENNE

Sauf de très rares exceptions, comme l'église de Sainte-Constance qui est plutôt un mausolée, un baptistère qu'une véritable église, les monuments chrétiens des premiers siècles à Rome peuvent se diviser en deux

catégories : ceux qui, édifiés pour servir de basiliques ou de chapelles funéraires, étaient toujours construits au-dessus d'un cimetière ou de la tombe d'un confesseur, et ceux, plus nombreux peut-être mais moins apparents, dans lesquels la communauté se réunissait autour de son prêtre pour prier et assister aux offices. Ces centres de réunion avaient toujours été, aux temps apostoliques, la modeste habitation de l'apôtre ou de celui qu'il avait choisi pour gouverner l'Église naissante ; ils s'établirent plus tard, à la suite de nouvelles conversions, dans la demeure de riches personnages, soit qu'après leur mort ils léguassent leurs biens à la communauté entière, soit que de leur vivant ils affectassent une partie de leur palais à cette destination toute spéciale. La basilique de Sainte-Agnès fait partie de la première catégorie, l'église de Sainte-Pudentienne appartient à la seconde.

La respectueuse reconnaissance des chrétiens pour leurs protecteurs les plus éminents fit plus tard de Constance, la fille de l'empereur, une sainte ; mais leur admiration pour les confesseurs de la foi leur fit admettre, dès le principe, que ces âmes douées d'une vertu et d'une force surhumaine avaient trouvé leur récompense céleste et que Dieu les avait appelées auprès de Lui. Leur intercession devait être efficace, elle fut implorée, et leur puissance nouvelle s'affirma par des miracles. Tous ces personnages ayant consacré leur vie à la glorification du christianisme, ayant préféré le sup-

plice à l'abjuration furent déclarés saints, et la vénération des fidèles leur consacra des églises.

Entre le mont Viminal et le mont Esquilin, à l'extrémité de la Via Urbana, aux environs de Sainte-Marie Majeure, se trouve une assez modeste église d'un aspect très bizarre. Elle semblerait toute moderne, à ne considérer que le dôme et la façade couverte de mauvaises peintures et de fausses mosaïques à fond d'or ; et l'on serait tenté de passer outre en détournant la tête, si l'on n'était retenu par une particularité bien frappante. Cette église est, en effet, précédée d'une cour, et pour atteindre le sol de cette cour, il faut descendre un escalier d'une vingtaine de marches. Or, il n'y a pas de déclivité de terrain de ce côté; par conséquent, c'est le niveau de la voie qui s'est élevé et marque ainsi, par la hauteur de ce remblai, le nombre de siècles qui nous sépare de l'époque où cet édifice a été fondé et du jour où le seuil de la porte a été mis en place. Il y a donc lieu de croire que, derrière cette façade bariolée, se cache un monument d'une haute antiquité. Cependant, en entrant, l'impression est absolument mauvaise ; quelques lourds piliers réunis par des arcades supportent une voûte et une coupole, le tout, badigeonné d'une teinte uniformément jaunie; mais au fond de l'abside s'étale une mosaïque dont la merveilleuse beauté arrête le visiteur. Il faut faire un retour vers un passé bien lointain pour en découvrir l'origine.

Sans rien pouvoir affirmer, mais en rapprochant les inscriptions et les dates, et en se rappelant combien les juifs étaient admis facilement dans l'intérieur des familles romaines, il paraît probable que, sous le règne de Néron, un sénateur nommé Pudence a reçu l'apôtre saint Pierre dans son palais situé au *vicus patricus* entre l'Esquilin et le Viminal et lui a, pendant quelque temps, donné l'hospitalité. Ceci se passait vers l'an 41, au cours du premier voyage de l'apôtre à Rome. Il est naturel de croire que Pudens, ainsi que tous les membres de sa famille, furent des premiers à abjurer le culte des idoles. Pudens et sa femme Claudia sont du reste cités par saint Paul, écrivant de Rome sa seconde épître à Timothée : *Salutant te Eubulus et Pudens et Linus et Claudia*... La maison de Pudens était dès lors ouverte aux chrétiens, et cette coutume devint une tradition dans la famille. Punicus, fils de Pudens, avait épousé Priscille, et cette sainte femme recueillait les corps des martyrs et les ensevelissait dans un cimetière qui lui appartenait situé sur la voie *Salaria Nova*. Punicus et Priscille eurent un fils qu'ils appelèrent Pudens du nom de son aïeul ; ils le marièrent à une jeune fille du nom de Sabinella, et de cette union naquirent quatre enfants, deux fils, Novatus et Timothée, et deux filles, Praxède et Pudentienne.

Un curieux récit reproduit par M. de la Gournerie, dans son *Histoire de Rome chrétienne,* donne de très

intéressants détails sur la famille de Pudens, son habitation, sur les usages de la société chrétienne au IIe siècle, et à ce titre nous n'hésitons pas à en reproduire les principaux passages. C'est une sorte de notice sur les actes de la famille, adressée à Timothée par un prêtre du nom de Pastor, qui vivait dans la maison. « Pastor, prêtre, à Timothée salut : Pudens fut admirable de zèle dans le culte qu'il rendait aux apôtres et dans l'hospitalité qu'il offrait aux étrangers. Ayant perdu son épouse Sabinella ainsi que ses parents Punicus et Priscille, il dédaigna les biens de ce monde et s'adonna à tous les préceptes de Dieu. Sabinella lui avait laissé deux filles qu'il éleva en toute chasteté et instruisit de la loi divine, avec un amour du Christ qui ne connaissait pas de bornes. Sur les conseils du bienheureux évêque Pie, il désira transformer sa maison en église et, pour nous autres pêcheurs, cette pensée est mise à effet. Là même est le *titre* érigé en notre nom au lieu qu'on appelle *Vicus patricii.* Pie gouverna l'Église de Rome de 142 à 157. Cependant Pudens s'en alla vers le Seigneur. Ses filles vendirent leurs biens et en distribuèrent le produit aux pauvres. Elles désirèrent avoir un baptistère dans leur maison, et non seulement le bienheureux Pie y consentit, mais il traça de sa propre main le plan de la fontaine. Appelant alors leurs serviteurs tant de la ville que des champs, les deux vierges donnèrent la liberté à ceux qui étaient chrétiens et appelèrent à la sainte croyance de la foi ceux qui ne



ROME_ABSIDE DE SAINTE PUDENTIENNE

Mosaïque IVe Siècle — d'après une photographie

Ernest Leroux, Edit.

l'étaient pas encore. Sur le conseil du bienheureux Pie, l'affranchissement eut lieu avec toutes les cérémonies antiques dans l'oratoire fondé par Pudens ; puis à la fête de Pâques, quatre-vingt-seize néophytes y furent baptisés ; de sorte que l'on s'assembla dès lors dans ledit oratoire et que, jour et nuit, le chant des hymnes s'y fit entendre. Beaucoup de païens y vinrent trouver la foi et reçurent le baptême en toute allégresse.

« Avis cependant en fut donné à l'empereur Antonin lequel rendit un édit qui ordonnait aux chrétiens de se borner à vivre dans leurs demeures, sans se mêler en rien au reste du peuple, ni même acheter publiquement, ni paraître dans les thermes. Praxède et Pudentienne réunirent alors ceux qu'elles avaient amenés à la foi, et elles les gardèrent, elles les nourrirent plusieurs jours en veillant et en priant. Le bienheureux évêque Pie lui-même nous visitait fréquemment et avec joie il offrait pour nous au Seigneur le sacrifice.

« Or, Pudentienne, n'ayant que seize ans, s'en alla à Dieu. Sa sœur et moi nous l'enveloppâmes de parfums et la tînmes cachée dans l'oratoire ; puis nous la portâmes au cimetière de Priscille près de son père Pudens.

« Onze mois après, Novatus mourut à son tour. Il légua son bien à Praxède, et celle-ci demanda alors à saint Pie d'ériger un *titre* dans les thermes dudit Novatus, lesquels n'étaient plus en usage et avaient une grande salle vaste et spacieuse. L'évêque en fit la

dédicace sous le nom de la bienheureuse vierge Pudentienne, et il dédia une autre église sous le nom de la bienheureuse vierge Praxède dans la rue qui s'appelle de Latran et y établit un *titre* romain. Dans le même lieu fut consacré par lui un baptistère.

« Cependant, au bout de deux ans, une grande persécution fut déclarée aux chrétiens, et beaucoup d'entre eux reçurent la couronne du martyre. Praxède en cacha un grand nombre dans son oratoire, et elle les nourrissait à la fois des vivres de la terre et de la parole de Dieu. Mais l'empereur Antonin, ayant appris que des réunions se faisaient au *titre* de Praxède, le fit investir et beaucoup de chrétiens furent pris. Antonin ordonna de les punir tous par le glaive sans même les entendre. Et la bienheureuse vierge Praxède recueillit leurs corps pendant la nuit, et elle les ensevelit au cimetière de Priscille le septième jour des calendes de juin. Puis, la vierge du Seigneur, accablée d'afflictions, ne demanda plus que la mort. Or, ses prières et ses larmes montèrent au ciel, et cinquante-quatre jours après la passion de ses frères, elle s'en alla à Dieu. Et moi, Pastor, prêtre, j'ai enseveli son corps près de son père Pudens[1]. »

Au centre du cimetière de Sainte-Priscille on a retrouvé une crypte qui devait être, selon toute appa-

[1] *Rome chrétienne.* EUGÈNE DE LA GOURNERIE, p. 36.

rence, l'hypogée primitif autour duquel tout le cimetière s'est développé. Cette chapelle connue sous le nom de *Chapelle grecque*, à cause de ses inscriptions en cette langue, dénote, ainsi que la région souterraine qui l'entoure, les signes de la plus haute antiquité : le style des fresques est tout à fait classique ; les ornements païens sont du meilleur temps ; les inscriptions peintes en vermillon sur les tuiles des *loculi* indiquent une époque antérieure à celle de l'épigraphie chrétienne et celles qui sont gravées sur le marbre présentent des caractères d'une grande pureté. L'une d'elles est l'épitaphe d'un Titus Flavius Felicissimus, ce qui en reporterait même la date à la fin du Ier siècle. Enfin la principale salle n'est pas, comme dans beaucoup d'autres catacombes romaines, creusée dans le tuf, et destinée à n'abriter que des sarcophages, elle est régulièrement bâtie : c'est une chambre plus vaste, mieux décorée, devant servir de chapelle centrale et de lieu de réunion. Ce sont là des signes réels d'antiquité, ils indiquent une époque antérieure aux systèmes ordinaires des catacombes et confirment la date assignée au cimetière de Priscille par la tradition. M. de Rossi n'hésite pas à reconnaître dans la crypte de ce cimetière le lieu de sépulture où avaient été déposés les corps de tous les membres de la famille Pudens, depuis l'hôte de saint Pierre jusqu'à sainte Praxède.

Après que l'édit de Milan eut été promulgué, les

chrétiens s'empressèrent d'étaler au grand jour tout le luxe qu'ils purent imaginer pour honorer leur culte. L'oratoire de la maison de Pudens, toujours respecté par la vénération des fidèles, fut un des premiers qui bénéficièrent du nouvel ordre de choses ; restauré, agrandi, il devint une véritable église. Depuis, bien des modifications ont été apportées à cette antique construction, mais on s'est toujours attaché à en conserver les parties les plus intéressantes et les plus anciennes ; c'est ainsi que l'abside et quelques portions des murailles ayant fait partie des thermes de l'antique palais, sont parvenues jusqu'à nous.

La voûte de l'abside, habilement consolidée, est encore décorée d'une remarquable mosaïque, véritable tableau tel qu'aurait pu le concevoir un peintre de la Renaissance : disposition de personnages par groupes et à des plans divers, draperies bien accusées, attitudes variées, style pittoresque, toutes les conditions d'un art maître de lui s'y trouvent réunies.

Au centre de l'hémicycle, le Christ, vêtu d'une tunique bleue richement ornée et d'un manteau jaune strié d'or, est assis sur un trône splendide. Ses cheveux longs et abondants, partagés sur le milieu de la tête, sont bruns, et sa barbe de même couleur est frisée et tuyautée. Le peintre, ne sachant exprimer ce qui fait l'essence de la divinité de Jésus, incapable de créer un type, s'est adressé à ses souvenirs, aux modèles qui l'entouraient, et a représenté un véritable Jupiter nimbé

d'or. Cependant, de la main droite il bénit et, de l'autre, il tient un livre ouvert sur lequel est écrit :

DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIÆ PVDENTIANÆ

L'intention est donc manifeste et sous cette apparence toute païenne, c'est bien Jésus qui occupe la place d'honneur. Saint Pierre, saint Paul, le sénateur Pudens, ses deux fils, ses deux filles et deux autres personnages, peut-être Punicus et Priscille, entourent le trône, divisés en deux groupes à peu près symétriques. Les hommes sont assis dans des poses dont le naturel n'exclut pas la noblesse, ce sont de vrais Romains vêtus de toges clavées de pourpre et de manteaux de différentes couleurs. Presque tous portent la barbe et les cheveux coupés courts. Pudens se reconnaît à sa barbe blanche, longue et abondante ; c'est une belle figure de père-conscrit. Un peu en arrière deux belles jeunes filles, Praxède et Pudentienne, se tiennent debout et dominent les autres personnages. Elles portent à la main leurs couronnes d'oblation respectueusement posées sur un pli de leur manteau. Sainte Pudentienne est enveloppée d'une lourde robe d'étoffe d'or, elle porte en outre un riche collier et des joyaux ornent sa tête.

La scène se passe à l'intérieur d'un grand portique circulaire à arcades, recouvert d'un toit de tuiles ; peut-être l'atrium du palais de Pudens. Un peu au delà, sur un monticule, s'élève une grande croix

enrichie de pierreries, au fond, les monuments d'une cité, probablement la Jérusalem céleste, temples, dômes, tours crénelées se détachent sur le bleu azuré du ciel et, dans les nuages, apparaissent les quatre animaux apocalyptiques : l'Ange, le Lion, le Bœuf et l'Aigle, symboles des évangélistes. Ces emblèmes ont une fière tournure et une allure superbe rarement reproduite avec une telle majesté dans les mosaïques postérieures [1].

Les personnages ont des poses tellement naturelles, leurs visages ont des expressions si variées qu'ils semblent peints d'après nature. Cette mosaïque toute romaine de conception, toute chrétienne de sentiment, ayant les qualités d'un tableau antique fait à la glorification du christianisme, n'a pu être exécutée avant le règne de Constantin. L'oratoire, la chapelle ou l'église, situé dans la maison de Pudens, devait être avant cette époque, comme toutes les autres églises de Rome, fort modestement orné, et les derniers et si terribles édits de Dioclétien l'auraient certainement fait disparaître s'il eût cherché à attirer les regards par une décoration aussi splendide. Il est donc presque certain que la mosaïque n'a pu être faite que sous le règne de Constantin, ou sous celui d'un de ses successeurs. Nous avons mieux encore que ces conjectures déjà bien puissantes, pour fixer la date de cette œuvre importante. M. de Rossi a retrouvé,

[1] Cette mosaïque est donnée en chromolithographie dans le grand ouvrage de M. de Rossi sur les mosaïques de Rome.

dans l'église elle-même, des fragments d'inscriptions indiquant que, sous le pontificat de Sirice, un certain Maximus y fit exécuter, *à ses frais*, de grands travaux et qu'ils durèrent huit années, de 390 à 398. De plus, à l'époque où le cardinal Gaëtani fit reconstruire l'église, vers 1598, on pouvait lire, sur une mosaïque malheureusement détruite aujourd'hui, les mots :

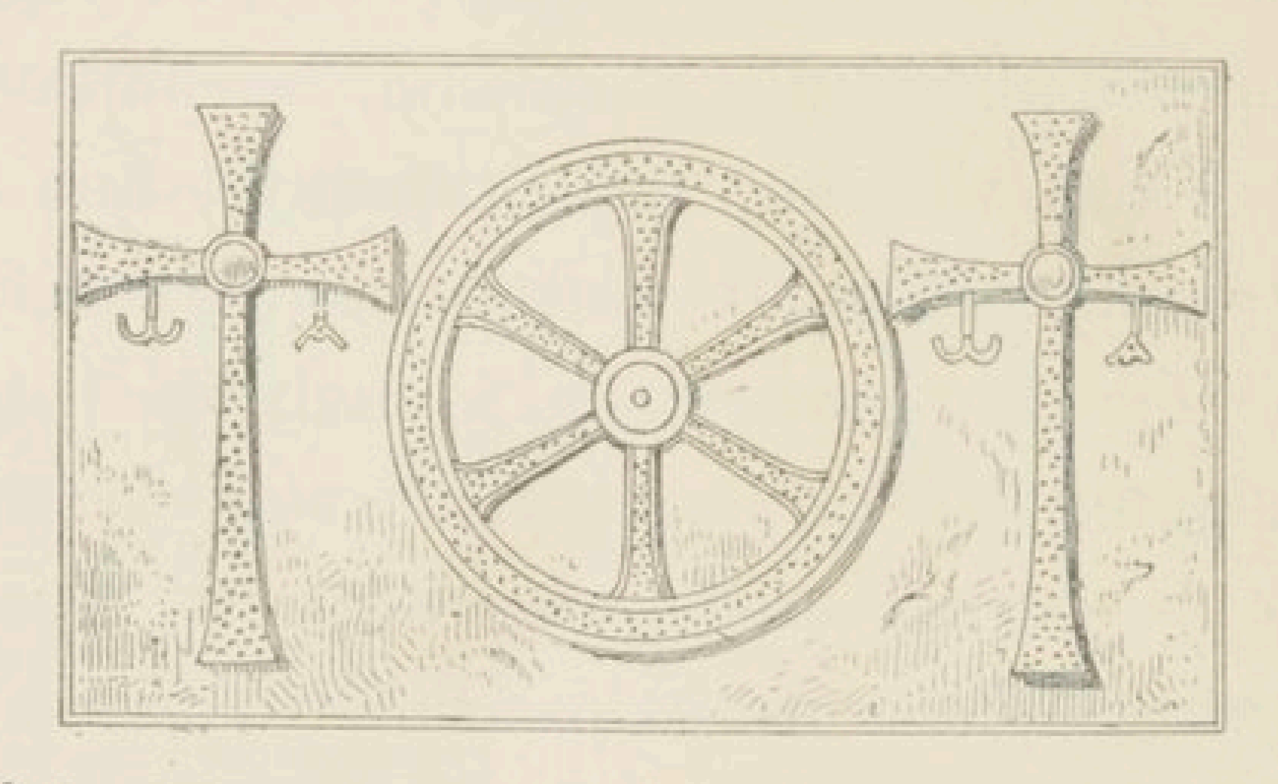
MAXIMVS FECIT CVM SVIS

Il est plus que probable que ces mots se liraient au bas de la grande mosaïque de l'abside, si cette partie du tableau n'avait été supprimée par les restaurations. Tout concorde donc à prouver que ce magnifique travail a été fait pendant les dernières années du IVe siècle. Au reste, c'était le moment du véritable triomphe de la religion chrétienne à Rome. Sous l'influence de l'empereur Théodose, le sénat jusqu'alors attaché aux dieux de l'ancien culte venait enfin de voter solennellement l'abolition du paganisme, la suppression des pontifes et des vestales. Il était naturel que quelque chrétien opulent et pieux voulût célébrer ce grand acte et perpétuer le souvenir de la nouvelle victoire du christianisme.

Cette mosaïque nous est parvenue dans un état de conservation bien remarquable. J'accorde qu'elle a dû être réparée ; mais les retouches ont été si heureusement faites qu'elles n'ont pas détruit le sentiment ori-

ginal du tableau. Quelques têtes, sur la gauche, sont bien un peu effacées et difficiles à voir, mais les autres sont d'un accent vigoureux et d'un coloris brillant ; si nous n'avions à déplorer la perte irréparable de la partie inférieure du tableau, enlevée pour faire place à l'entablement qui couronne l'autel actuel, nous serions en présence d'une des œuvres les plus complètes de l'antiquité chrétienne.

La mosaïque de Sainte-Pudentienne peut être considérée à certains égards comme la plus intéressante qui soit à Rome. Elle nous fournit une des meilleures preuves que, pendant les siècles de décadence qui environnent la naissance du christianisme, il s'était conservé, chez de trop rares artistes, il est vrai, une hauteur de pensée et une perfection d'exécution digne de la belle époque romaine et de l'antiquité. C'est une flamme qui jette son dernier éclat avant de s'éteindre.



Église Saint-Jean. Monza. — Plaque de marbre, VIe siècle.

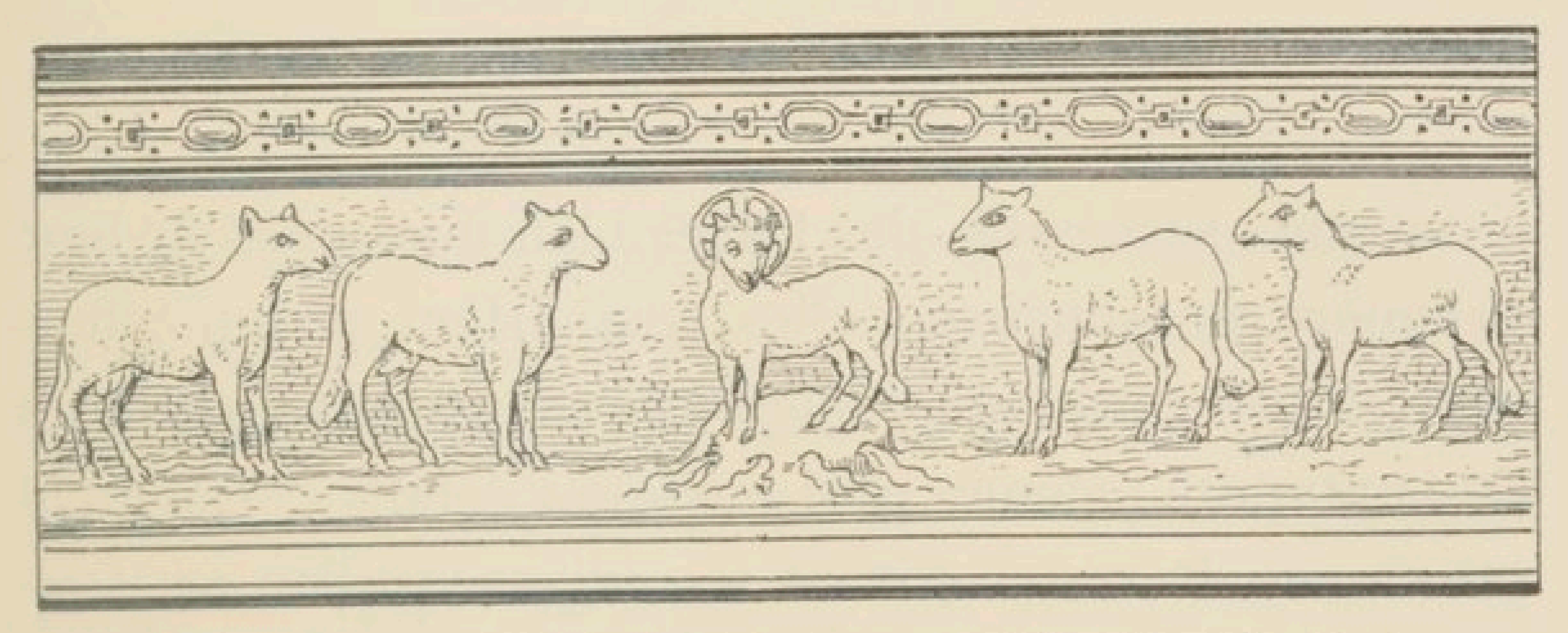
CHAPITRE IV

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX Ve ET VIe SIÈCLES

DEUXIÈME ÉPOQUE

Le Mont-Aventin. — Eglise Sainte-Sabine. — La grande inscription en mosaïque. — Eglise et couvent de Saint-Alexis. — Baptistère de Saint-Jean de Latran. — La chapelle de Saint-Venance.



Agneau et brebis symboliques. Mosaïque de Sainte-Praxède. Rome.

CHAPITRE IV

ROME

Les premiers siècles qui suivirent l'édit de Milan virent élever à Rome un grand nombre d'édifices sacrés; hôpitaux, couvents, églises, basiliques. Parmi ces dernières, bien peu sont parvenues jusqu'à nous sans avoir perdu le caractère que leur avaient donné les premiers constructeurs. La plupart n'existent plus; beaucoup ont été entièrement détruites, d'autres ont été tant de fois remaniées qu'on les voit aujourd'hui totalement transformées ; rien ne rappelle leur style et leur aspect primitif, rien ne les distingue de ces œuvres pompeuses et banales dues au génie d'un cavalier Bernin ou à la lourde abondance d'un Fuga. Leur origine n'est plus qu'une légende. D'autres encore, nombreux heureusement, ont conservé malgré les réfections et les embel-

lissements successifs, des traces bien marquées de leur première ordonnance ; elles comportent presque toujours les dispositions générales propres aux basiliques de l'antiquité païenne et si quelques détails d'ornementation ont dû céder devant les exigences d'un art toujours en mouvement, certaines parties importantes de l'édifice ont été respectées et préservées de tout contact dangereux, soit par leur importance religieuse, soit par la vénération des fidèles.

Nous allons visiter plusieurs de ces églises, nous arrêtant de préférence, dans nos courses forcément un peu désordonnées, devant celles qui conservent encore quelque reste des mosaïques dont elles étaient ornées. Il est rare, en effet, qu'en examinant ces peintures avec attention, nous ne puissions y découvrir un nom ou une date, qui ne nous permette de fixer avec certitude l'époque à laquelle elle a été exécutée. Nous pourrons établir ainsi un certain ordre chronologique dans nos études ; et malgré de grandes difficultés et des écarts souvent nécessaires, nous nous efforcerons toujours d'y revenir.

ÉGLISE OU BASILIQUE DE SAINTE-SABINE

Au sommet du Mont-Aventin, se dresse un groupe de bâtiments dont l'heureuse silhouette forme un des remarquables points de vue de Rome. Il se compose du couvent de Saint-Alexis et de l'église de Sainte-

Sabine situés tout à côté l'un de l'autre. La pente est un peu raide pour arriver à la place demi-circulaire qui s'étend en avant des deux monuments ; le chemin malaisé qui s'élève de la rive du Tibre, côtoie quelques anciennes villas, quelques jardins et cependant nous sommes bien dans Rome, mais le travail de modernisation n'est pas arrivé jusqu'ici ; l'Aventin conserve encore le parfum de vétusté que tant d'autres quartiers ont perdu dans ces dernières années.

Nous avons peu de renseignements précis sur l'origine de l'église de Sainte-Sabine. Quelques auteurs la supposent élevée sur l'emplacement d'un temple de Diane, d'autres pensent que le temple était consacré à Junon Lucine. D'après Pancirolus[1], il existait en cet endroit un palais, habitation de la famille de Sabine, dans lequel un oratoire fut dédié à la mémoire de Sabine et de sa compagne Séraphia ; les fidèles s'y réunissaient pour prier et vénérer les deux martyres. Cet oratoire, agrandi, aurait été converti en église sous le règne de Constantin. Nous pouvons admettre cette version comme très probable ; elle est, au reste, en tous points conforme aux usages et c'est ainsi que l'on procédait à cette époque pour créer un nouveau sanctuaire.

Cependant une inscription en mosaïque placée dans l'église pourrait faire croire qu'elle a été fondée par un prêtre illyrien vers l'an 424 :

[1] *De Urbis Ecclesiis.*

CVLMEN APOSTOLICVM CÆLESTINVS HABERET
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRESBITER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE PETRVS VIR NOMINE TANTO
DIGNVS AB EXORTV CHRISTI NVTRITVS IN AVLA
PAVPERIBVS LOCVPLES SIBI PAVPER QVIBONA VITA
PRAESENTIS FUGIENS MERVIT SPERARE FVTVRAM

(Lorsque Célestin occupait le trône apostolique et, le premier d'entre les évêques, brillait dans le monde entier, un prêtre de la ville fonda ce que tu vois ; de nation illyrienne, il se nommait Pierre et était digne d'un si grand nom ; nourri dès sa naissance dans le palais du Christ, riche pour les pauvres, pauvre pour lui-même, dédaignant les biens de la vie présente il mérita d'espérer ceux de la vie future.)

En parlant des actes de Sixte III, le *Liber pontificalis* s'exprime ainsi : *Hujus temporibus fecit Petrus episcopus basilicam in Urbe S. Sabinæ, ubi et fontem construxit.* Or il y a contradiction entre le texte du livre et celui de l'inscription ; l'un dit Sixte III, l'autre Célestin ; le biographe fait de Pierre un évêque, *Episcopus*, le mosaïste un prêtre, *presbyter*, et nous savons que les desservants des paroisses urbaines étaient prêtres et non pas évêques. Il faut donc admettre que des travaux importants de réfection et de restauration furent entrepris sous le pontificat de Célestin, continués par Sixte III (432-440), et que l'inscription dont les termes, tellement élogieux à l'égard de Pierre, indiquent presque une épitaphe, aurait été apposée sur la muraille par un de ses successeurs. Il fallut consolider l'église sous le

pontificat de Léon III en 795, et son successeur Eugène II, cardinal du titre de Sainte-Sabine avant son exaltation (824), acheva de la décorer de peintures et de marqueteries de marbre.

Toute église un peu importante était, au moyen âge, desservie par une communauté religieuse vivant dans des bâtiments annexes; ceux qui avoisinaient l'église de Sainte-Sabine furent notablement augmentés par le pape Honorius III et désignés, par lui, à la demande de saint Dominique, pour servir d'habitation aux Frères prêcheurs. Ce monastère fut illustré des personnages célèbres dans les fastes de l'église : saint Dominique d'abord et, à la même époque, saint François d'Assise ; plus tard, saint Thomas d'Aquin, sainte Catherine de Sienne et saint Pie V vinrent y chercher un abri, et quelquefois un refuge.

Honorius IV, attiré par ce voisinage, avait fait construire auprès de la basilique un palais qu'il habita longtemps. A sa mort, le conclave s'y réunit pour choisir son successeur. L'élection ne put avoir lieu promptement, les cardinaux durent rester à leur poste, mais pendant l'été l'air devint tellement malsain que plusieurs d'entre eux moururent, les autres se dispersèrent et seul, Jérôme Ascoli eut l'énergie de demeurer au palais. Au retour de l'hiver, les cardinaux s'étant de nouveau réunis, Jérôme fut élu pape sous le nom de Nicolas IV (1288).

En 1441, Julien Cesarini, possesseur du titre de Sainte-Sabine, fit exécuter dans l'église d'importants travaux qui apportèrent une modification sensible à sa disposition première. Sixte-Quint fut à son tour obligé d'en changer le plan primitif; et en 1683 il fallut pour consolider l'abside se résigner à faire disparaître toutes les mosaïques qui décoraient le grand arc. Elles n'ont pas été remplacées. Mais Ciampini, qui publiait en 1690 son livre *Vetera Monumenta*, nous en a laissé une description intéressante.

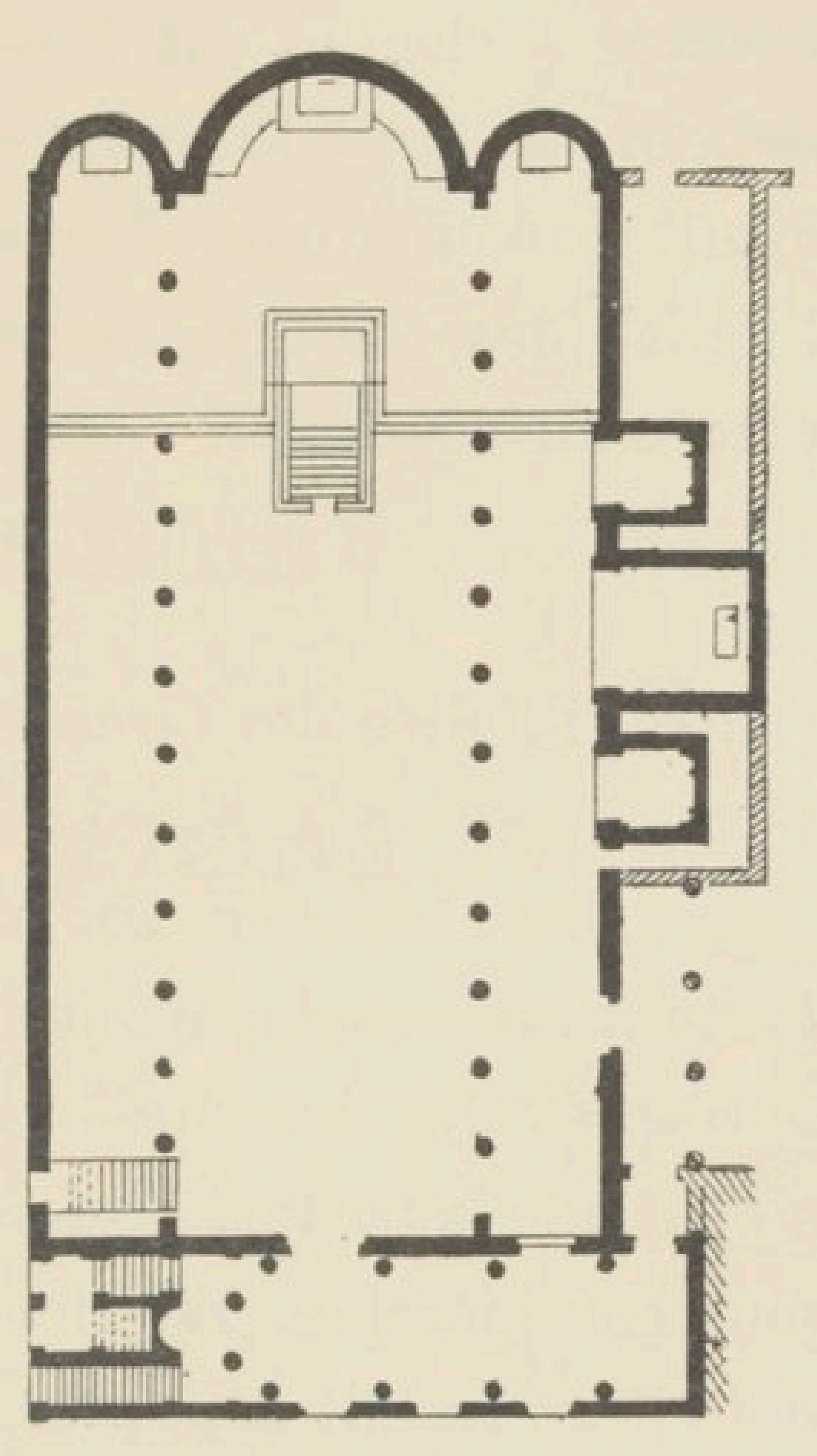
Deux files de douze colonnes chacune, toutes en marbre blanc, cannelées, avec bases et chapiteaux corinthiens également en marbre, divisent l'église en trois nefs. Ces colonnes reçoivent directement la retombée d'arcades supportant un mur sobrement décoré de filets de peinture et percé de quelques fenêtres cintrées; sur ce mur portent les fermes de la charpente restée apparente.

Rien n'est donc plus simple que cette disposition; c'est le plan exact d'une basilique antique, c'est l'église primitive dans toute sa pureté sobre et imposante. Il n'y avait pas de transept; les trois nefs, aussi bien les deux nefs latérales que celle du milieu, aboutissaient directement à des absides circulaires ce qui donnait au plan beaucoup d'unité[1]. L'ancien narthex existe encore, il occupe toute la largeur de la façade et sa toiture est

[1] Cette disposition a été modifiée depuis.

supportée par des colonnes isolées ; mais l'église est fermée de ce côté et le portique sert de galerie pour accéder au grand escalier qui conduit aux étages supérieurs du couvent.

Pour remplacer l'entrée principale ainsi supprimée, Honorius III avait fait établir sur le côté droit de l'église un porche orné de quatre belles colonnes de marbre vert antique, abritant une porte remarquable par ses chambranles de marbre sculptés dans un beau style et ses panneaux de cyprès représentant des sujets tirés de l'Écriture Sainte. Cesarini peut-être, mais plus probablement Sixte-Quint, trouvant les colonnes trop belles ou trop précieuses pour décorer cette entrée, en fit enlever deux. Etait-ce pour en décorer un autre monument? En tout cas, ce projet n'eut pas de suite ; les colonnes de marbre sont aujourd'hui placées dans le musée du Vatican; de simples colonnes de pierre les remplacent au porche de Sainte-Sabine.



Plan de l'église de Sainte-Sabine. Rome.

Sur la paroi intérieure du mur de face, au-dessus de l'ancienne porte d'entrée, il existe encore un beau frag-

ment de mosaïque, seul reste d'un ensemble plus important. Il se compose de la grande inscription rapportée plus haut, écrite en lettres d'or sur fond bleu, accotée à chaque extrémité par une figure de femme debout, tenant à la main son livre ouvert, et se détachant sur un fond d'or. Celle de droite représente l'Eglise des Gentils, comme l'indique une inscription placée au-dessous :

ECCLESIA EX GENTIBVS

l'autre, l'Eglise des Circoncis :

ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE

Le tout est encadré d'une bordure d'ornements.

D'après la description de Ciampini, ce fragment n'était que la partie inférieure d'une mosaïque beaucoup plus considérable. Elle formait un tableau d'ensemble dont il ne restait déjà plus de son temps que deux personnages placés aux deux extrémités : à droite, saint Paul ; à gauche, saint Pierre ; tous deux, levant une main pour enseigner, tenant de l'autre un pli de leur toge. La présence de deux grands apôtres concordait bien avec la représentation des Eglises auxquelles chacun d'eux avait spécialement affecté son apostolat.

A la partie supérieure de la mosaïque, on voyait les animaux symboliques des quatre évangélistes et, aux extrémités, deux mains sortant des nuages et tenant le Livre des Evangiles.

Les figures qui subsistent permettent d'apprécier le caractère général que devait avoir l'œuvre entière. Les deux femmes, drapées dans des vêtements de couleur sombre et de forme antique, sont d'un style élevé et pourraient presque soutenir la comparaison avec les personnages de la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Il en aurait été de même des apôtres, et nous devons regretter vivement qu'un travail aussi considérable et aussi parfait ne soit pas intégralement parvenu jusqu'à nous.

L'église de Sainte-Sabine possédait encore d'autres mosaïques. L'arc de la tribune en était entièrement décoré, mais il n'en reste plus la moindre trace. Ciampini a peut-être pu les voir encore; il en donne du moins une représentation . Son ordonnance est très différente de celle que l'on adoptait généralement pour les grands arcs de tribune : c'est une série de médaillons juxtaposés, contournant la concavité de l'arc et formant ainsi une superbe archivolte. Le médaillon du centre représentait Jésus-Christ; dans les douze autres, six de chaque côté, on voyait les apôtres. Aux extrémités de l'arc, deux grandes portes environnées de monuments rappelaient Jérusalem et Bethléem.

Parmi les pierres tombales incrustées dans le dallage de la grande nef, il en est une qui se recommande à

[1] Ciampini. *Vetera Monumenta*, tav. XLVII.

l'attention et à l'intérêt du visiteur. Elle date du XVe siècle, mais l'inscription très effacée et très difficile à lire ne nous a pas permis de distinguer le nom du religieux dont elle recouvre les restes. Sous un dais gothique sculpté dans la pierre, un personnage portant le costume des Dominicains est représenté en mosaïque; il est en pied, les mains jointes, la tête tonsurée, vêtu de la robe blanche et du manteau noir; la figure bien modelée est encore expressive [1].

ÉGLISE ET COUVENT DE SAINT-ALEXIS

Tout auprès de la basilique de Sainte-Sabine se trouve le couvent de Saint-Alexis. A l'aspect de cette façade d'une architecture absolument ordinaire, de cette cour intérieure décorée d'arcades retombant sur de lourds piliers comme dans un palais du Corso, de cette église toute blanche et dénudée où des arcs en plein cintre s'appuient sur les pilastres d'un ordre lourd et banal, il serait impossible de se faire une idée de ce que pouvait être le couvent d'autrefois. Cependant, le cloître que l'on traverse pour aller au jardin a conservé le caractère de son architecture primitive; les galeries qui s'étendent sur les quatre côtés sont encore soute-

[1] Quelques auteurs ont cru pouvoir lire sur cette plaque tombale le nom de Munoz de Zamora, général des Dominicains, mort en 1300. Je crois que c'est une erreur : le style de l'encadrement architectural témoigne d'une époque plus récente.

nues par d'élégantes colonnes de marbre supportant de délicates arcades. Mais cette disposition, si fréquente en Italie, ne constituerait pas à elle seule un attrait suffisant pour motiver une visite au couvent de Saint-Alexis, si nous ne pouvions, grâce à un ancien plan, comparer ce qu'il était autrefois à ce qu'il est devenu depuis et reconstituer en partie son histoire.

Bien que Letarouilly, dans ses *Notices historiques* ait écrit que, vers l'année 305, une dame noble, fille du proconsul Acacius, fit construire en ce lieu une église en l'honneur de saint Boniface sur l'emplacement d'un temple d'Hercule, il nous est difficile d'admettre cette version. A cette époque, l'Eglise subissait la plus violente de toutes les persécutions; à Rome même, Maximin s'efforçait de faire exécuter dans toute leur rigueur les édits de Dioclétien. Il est donc bien peu croyable que ce moment de terreur ait été choisi par une femme, membre de l'aristocratie romaine, pour fonder une église. La date de la construction de l'église de Saint-Boniface, doit donc être reculée au moins de quelques années et l'on ne sait exactement à qui en revient l'honneur. Il faut franchir un siècle pour trouver des données plus certaines.

Sous le pontificat d'Innocent I[er] (415), vivait un nommé Euphémius dont la maison avoisinait l'église de Saint-Boniface. Cet Euphémius avait un fils nommé Alexis, pratiquant le célibat et désirant se consacrer à

Dieu ; mais, malgré ses vœux, ses parents voulaient le contraindre au mariage. Pour s'y soustraire, Alexis abandonna la maison paternelle et n'y revint qu'après dix-sept ans d'absence, sous les habits d'un mendiant. Accueilli comme étranger, on lui permit de se loger sous l'escalier, et, sans se plaindre, sans se faire reconnaître, il passa, dans cet étrange réduit, de longs jours à prier Dieu. La mort vint enfin mettre un terme à ce pieux sacrifice. Le corps d'Alexis, ayant alors été reconnu, fut déposé dans l'église de Saint-Boniface, et Euphémius voulant, en souvenir de son fils, consacrer sa maison au service du Seigneur, en fit un monastère. Ce couvent devint un des plus célèbres de Rome.

Le pape Honorius III, après avoir restauré et agrandi les dépendances de Sainte-Sabine, ne manqua pas d'étendre sa sollicitude au couvent de Saint-Alexis. Il y fit faire de grands travaux et dut en consacrer à nouveau l'église aux deux saints, Boniface et Alexis. A cette époque, elle reproduisait, comme sa voisine, le plan exact d'une véritable basilique : en avant, au fond de la cour actuelle, un narthex était délimité par un portique ouvert composé de six colonnes. Le vaisseau était divisée en trois parties par deux files de huit colonnes; les bas côtés s'appuyaient sur les murs extérieurs et la nef principale s'élevait plus haut, portée sur des arcades que recevaient directement les chapiteaux des colonnes. A la suite, un large transept, dans lequel se trouvait le

ciborium et la confession des saints, précédait l'abside; les sacristies étaient situées à l'intérieur du couvent.

Telle s'était conservée cette église, lorsqu'il fut décidé en 1744, d'entreprendre une restauration générale. L'architecte Tommasso de Marchis en fut chargé. Imbu des idées de l'époque, il crut faire œuvre d'art en modernisant tout. Le monastère fut bouleversé, l'église transformée à tel point que, nous le disions tout à l'heure, rien ne subsiste de sa primitive architecture. Si cette église a jamais été décorée de mosaïques, il n'en reste plus aujourd'hui aucune trace et personne n'en a conservé le souvenir.

Une visite au couvent de Saint-Alexis n'offre donc en réalité aucun intérêt archéologique et donnerait lieu à une véritable déception, si elle n'était en partie compensée par la vue splendide dont on jouit du jardin du monastère : au bas des pentes couvertes de vignes et de verdures qui terminent brusquement de ce côté l'Aventin, le Tibre coule entre les quais du port de Ripa-Grande. En face, le Transtévère, avec ses basiliques et ses palais, se développe en entier, s'appuyant au Janicule qui s'étage de la plate-forme de Montorio à la fontaine Pauline et aux murs de la porte Saint-Pancrace illustrée par le siège de 1848. Au loin, le Vatican et la cité Léonine dressent la silhouette de leurs immenses monuments, jusque dans l'azur du ciel. A droite, c'est Rome presque entière, qui s'étale, s'abaisse ou s'élève,

bigarrée de couleurs, variée de lignes, suivant la pente de ses historiques coteaux. Panorama splendide, où l'œil peut fouiller à son aise et marquer chaque monument, chaque palais, chaque église. A gauche, les dernières inclinaisons du Janicule vont se perdre dans les plis verdoyants de cette campagne inculte et malsaine qui entoure Rome de tous côtés.

Voilà ce que l'on peut voir de la terrasse du jardin ; ce qui pendant de nombreux siècles a pu distraire et égayer les longues méditations des religieux, et ce que ne peuvent admirer les pauvres aveugles, habitants actuels du monastère, recueillis et instruits par l'État. Ils se promènent là, inactifs, inattentionnés aux beautés du dehors, insoucieux de ce qu'ils ne peuvent comprendre. Et c'est une pensée de tristesse qui vous suit lorsqu'on sort de ce couvent, consacré à la mémoire d'un mendiant et habité par des hommes peut-être plus malheureux que lui.

BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN DE LATRAN

L'empereur Constantin, pendant la durée de son règne, ne fit que de très courts séjours à Rome. Après y être entré en triomphateur à la suite de sa victoire sur Maxence, il y passa quelques mois à peine et n'y revint que deux fois dans le cours de sa vie : l'une pour célébrer par des fêtes solennelles la dixième année de son élévation à l'empire ; l'autre, à l'occasion de son ving-

tième anniversaire. A aucune de ces époques, il ne fut baptisé.

Le sacrement du baptême, d'une importance extrême aux premiers siècles du christianisme, purifiait le néophyte de toutes les fautes qu'il avait pu commettre antérieurement et assurait l'expiation de tous ses péchés. L'Eglise exigeait donc, avant de le conférer, une instruction toute particulière et un stage qui durait souvent deux et trois années. Aussi, beaucoup de catéchumènes, et Constantin peut être compté parmi ceux-ci, attendaient le plus tard possible avant de se faire baptiser, dans l'espoir de recevoir une grâce plus étendue.

Constantin attendit donc. Les violences dont il s'était rendu coupable au début et vers la fin de son règne furent expiées par la ferveur avec laquelle, se sentant gravement malade, il demanda et reçut le baptême; et la mort vint bientôt l'atteindre au palais d'Aquyrion dans le faubourg de Nicomédie.

Le nom de baptistère de Constantin donné à la rotonde qui s'élève auprès de la basilique de Saint-Jean de Latran est donc le fait d'une erreur et l'histoire du baptême conféré à l'empereur dans ce monument par le pape saint Sylvestre est une légende. Constantin ne fut ni le fondateur ni le restaurateur de cet édifice.

Il est presque certain que le futur baptistère était une dépendance de l'ancien palais de Plautius Lateranus. Les Romains de haute condition avaient coutume

d'avoir des bains, soit dans leur demeure, soit aux environs, et dans bien des cas, la salle principale de ces thermes, presque toujours voûtée en rotonde, servit à baptiser les nouveaux chrétiens. Il fallait un espace assez considérable pour contenir les fidèles qui se pressaient en foule à ces saintes cérémonies et le nombreux clergé qui assistait l'évêque aux époques déterminées.

Il est certain néanmoins que, sous l'inspiration de saint Sylvestre, Constantin eut le désir de sanctionner par une déposition spéciale et une ornementation appropriée, la destination nouvelle de l'édifice. Il donna des ordres pour faire venir d'Afrique des colonnes de porphyre et de marbres, mais ces somptueux matériaux restèrent sans emploi, et la pensée de l'empereur ne fut pas mise à exécution. Un siècle s'écoula avant que Sixte III (432), dans sa sollicitude pour les monuments sacrés, n'entreprît de reprendre les constructions du baptistère en suivant le plan adopté par Constantin et en se servant des matériaux précédemment réunis dans ce but[1]. Le *Livre Pontifical*, d'accord avec le *Martyrologe Hiéronymien*, recueil d'une date plus ancienne, rapporte que le pape Sixte III termina la décoration intérieure du baptistère et que la dédicace en fut faite le 9 juin.

Bien que la forme polygonale n'ait pas été nécessai-

[1] Ciampini. *De Sacris Ædificiis.*

rement adoptée par les premiers chrétiens pour leurs baptistères et qu'aucune règle absolue n'ait fixé à cet égard leurs dispositions, il n'en est pas moins vrai que les temples élevés à l'usage de baptistère, soit pendant les premiers siècles du christianisme, soit plus tard, ont tous, à bien peu d'exceptions près, présenté la forme circulaire ou polygonale. A Rome, à Naples, à Ravenne, à Pise, à Florence, à Parme, partout, avec plus ou moins de magnificence et de variété, elle se prête admirablement à l'usage auquel le monument était destiné.

Le baptistère du Latran est construit sur un plan octogonal : huit colonnes placées à l'intérieur délimitent une enceinte centrale qui contient les fonts baptismaux. Ces colonnes sont en porphyre rouge, quatre d'entre elles ont des chapiteaux ioniques, ceux des quatre autres sont composites ou corinthiens ; elles portent une architrave antique, et, au-dessus, un second étage de huit autres colonnes plus petites. Un troisième étage, composé de pilastres corinthiens, soutient la coupole qui couronne l'édifice. Au XVII[e] siècle, le pape Urbain VIII fit couvrir de peintures les murailles du baptistère ; André Sacchi et Carlo Maratta furent chargés de cette décoration. Ce dernier exécuta les grandes compositions qui représentent : *l'Apparition de la croix à Constantin ; la Bataille contre Maxence ; le Triomphe et la Destruction de l'idolâtrie.*

Dans la matinée du samedi saint, le pape se rendait solennellement au baptistère de Constantin. Avant d'y

entrer, il se retournait vers les cardinaux et les bénissait en prononçant ces paroles : *Allez et baptisez toutes les nations*. Les cardinaux-prêtres montaient alors à cheval et se dirigeaient vers les paroisses dont ils étaient titulaires, afin d'y baptiser à leur tour.

A l'extérieur, un beau portique en saillie sur le corps de la construction servait de vestibule au baptistère et faisait face à la basilique. Son entablement était soutenu, aux extrémités, par deux pilastres de marbre blanc et au milieu par deux colonnes de porphyre rouge d'un bel ordre composite, peut-être un peu trop orné, mais de grand style. Elles sont aujourd'hui noyées dans l'épaisseur d'un mur élevé pour les soutenir. A la suite des dégâts occasionnés au baptistère par les différents incendies qui détruisirent en partie le Latran, il fallut faire d'importants travaux de consolidation.

Le pape saint Hilaire, vers l'an 461, ajouta au baptistère deux petites chapelles situées aux extrémités du diamètre transversal : celle de droite est dédiée à saint Jean-Baptiste, celle de gauche à saint Jean l'Evangéliste. Au-dessus de la porte qui donne accès dans ce dernier oratoire on lit l'inscription suivante :

LIBERATORI SVO BEATO
IOHANNI EVANGELISTÆ
HILARIVS EPISCOPVS FAMV
LVS × PI



Baptistère de Saint-Jean de Latran et chapelle Saint-Venance. Rome. (D'après un dessin de M. Clausse.)

Une inscription analogue à celle-ci se trouvait placée au-dessus de la porte de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste ; elle était conçue en ces termes :

IN HONOREM B. JO. BAPTISTÆ HILARIVS
EPISCOPVS DEI FAMVLVS OFFERT

Elle a été détruite par suite de restaurations opérées au XVIIe siècle.

Ces chapelles étaient toutes deux recouvertes par une voûte d'arête entièrement ornée de mosaïques. Celles qui décoraient la chapelle de Saint-Jean l'Evangéliste ont complètement disparu, mais nous pouvons nous en faire une idée, en consultant l'ouvrage de Ciampini[1] qui en donne une reproduction et en examinant celles de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste qui sont parfaitement conservées, grâce à d'habiles restaurations.

Dans cette composition, tout est symbolique, et l'on croirait cette décoration copiée sur celle d'une crypte des catacombes. Au point central de la voûte, l'Agneau nimbé est enfermé dans une couronne de fleurs ; autour, une bordure d'ornements se poursuit sur les différentes parties de la voûte et la divise en huit sections occupées par des couples d'oiseaux becquetant des vases remplis de fruits ; des rinceaux et des guirlandes se rattachent au médaillon central. Ces ornements sont de couleurs brillantes, d'un excellent dessin ; les oiseaux,

[1] CIAMPINI. *Vetera Monumenta.*

canards, perdrix, perroquets, pigeons, sont pleins de naturel, d'une exécution très soignée et rappellent, par la perfection du travail technique et l'habileté de la distribution, les beaux exemples de la mosaïque antique.

Le pape Jean IV, en 640, fit construire à droite du portique d'entrée, un grand oratoire placé sous l'invocation de saint Venance, martyr décapité à l'âge de quinze ans. A ce sujet, le *Liber Pontificalis* dit que : « dans le même temps, le pontife Jean fit une église pour les bienheureux martyrs Venance, Anastase, Maure, et beaucoup d'autres dont il avait fait rapporter les restes de Dalmatie et d'Istrie et il les renferma dans l'église susdite près du baptistère du Latran et l'oratoire du Bienheureux Jean Evangéliste, laquelle il orna et enrichit de plusieurs dons ».

L'arc et la concha de l'abside sont décorés de mosaïques de quelques années postérieures à la date de la construction de cette chapelle. Quatre tableaux séparés par trois fenêtres occupent le sommet de l'arc. Les deux du milieu représentent les animaux apocalyptiques à demi cachés par des nuages et tenant tous un livre d'évangile richement orné ; dans les deux autres, on voit les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem. Deux groupes de quatre saints vus de face et nimbés occupent les parties inférieures de l'arc. Ce sont à droite : saint Maure et saint Septime tenant tous deux un livre à la main, puis saint Antiochien et saint Gaien portant cha-

cun une couronne. A gauche, saint Anastase, saint Tell et saint Paulinien, portent également des couronnes, et saint Aster tient un volume[1].

Au sommet de la voûte absidale, une grande figure du Christ, en buste, à demi caché dans des nuages, bénit, ayant des anges à ses côtés. Au-dessus, la sainte Vierge étend les mains dans la position des orantes ; auprès d'elle, on voit d'un côté : saint Paul, saint Jean l'Evangéliste, saint Venance et le pape Jean IV, et de l'autre, saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Dominio[2] et le pape Théodore, successeur de Jean. Tous ces saints tiennent à la main des livres d'Evangile ou des missels qu'ils recouvrent d'un pan de leur dalmatique ; seul, saint Pierre tient une clef et le *baculus*, long bâton pastoral surmonté d'une croix, signe de la primauté ; et le pape Jean porte un édicule représentant l'oratoire qu'il vient de consacrer. Toutes ces figures placées sur la même ligne et régulièrement espacées sont raides et allongées, elles ont un aspect disgracieux et fort peu naturel ; malgré cela, elles ne sont pas sans une certaine majesté à laquelle contribue la gravité de leur attitude et l'immobilité de leur visage, que vient rehausser encore la simplicité et la sobriété des costumes.

Pour bien comprendre le caractère étrange de cette

[1] Tous ces personnages ont leur nom écrit en lettres grecques au-dessus de leur tête.

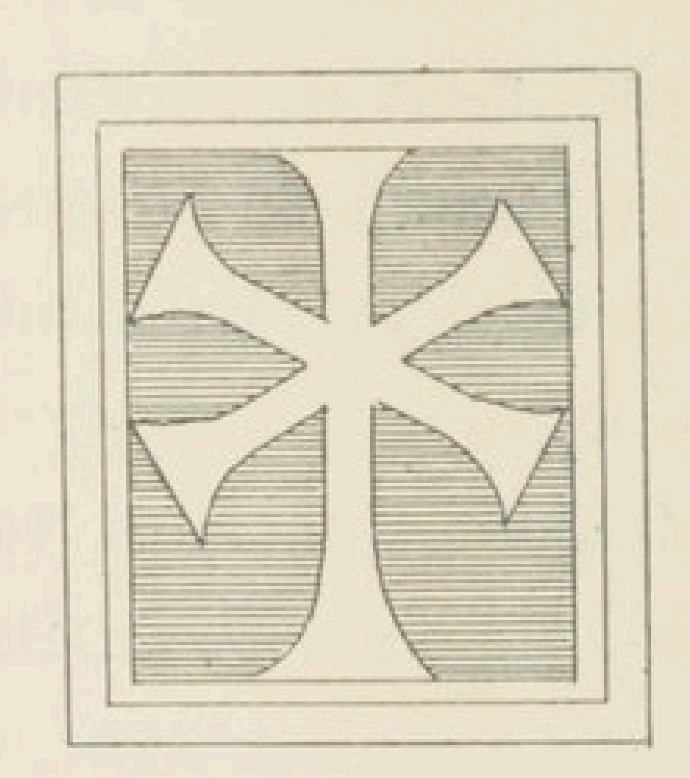
[2] Evêque de Salone, en Dalmatie.

mosaïque, il faut se rappeler que les papes Jean et Théodore faisaient partie de cette suite de pontifes, élus sous l'influence de la cour de Byzance, que l'on a nommés les papes grecs. Depuis la conquête de Narsès et la chute des successeurs de Théodoric, Rome n'était plus qu'une dépendance de l'Exarchat de Ravenne, une province de la Pentapole. A une certaine époque, cette situation précaire s'accentue encore ; l'empereur, non content d'imposer à la ville sa domination politique, veut qu'il en soit de même à l'égard de ses décisions religieuses. Le pape Martin résiste, est enlevé de force et conduit à Constantinople. Alors commence cette série de papes, serviteurs du souverain d'Orient, amenant à Rome, à leur suite, les idées, les coutumes et les arts de Byzance, et développant autour d'eux un courant d'idées grecques si puissant, qu'il se manifesta jusque dans les préférences religieuses accordées aux saints et aux martyrs de Grèce et de Syrie.

Au-dessous du tableau que nous venons de décrire, on lit une inscription de six vers écrits sur deux lignes, indiquant, et l'intention du donateur, et le bénéfice spirituel qu'il désire obtenir. En voici la traduction à peu près littérale : « Le pontife Jean, pendant le sacrifice « divin, a fait un vœu pieux, pour les martyrs de « Notre-Seigneur Jésus-Christ, et poursuivant avec « persévérance il a formé cet ouvrage dont l'éclat mé- « tallique brille à l'égal des eaux sacrées. Quiconque « s'en approche, s'incline et adore le Christ, obtient

« l'accomplissement des prières sorties de son âme. »

Toutes les mosaïques dont nous venons de parler, ont bénéficié des travaux considérables entrepris dans la basilique de Saint-Jean de Latran et du voisinage du grand atelier de mosaïstes que l'on y avait installé. Elles sont complètement remises en état, réparées, restaurées, et nous pouvons dire presque à regret encore aujourd'hui, que cet ouvrage brille d'un éclat métallique. Il est même à craindre qu'un si beau lustre ne soit payé par quelque altération du style et du caractère primitif de ces œuvres d'art.



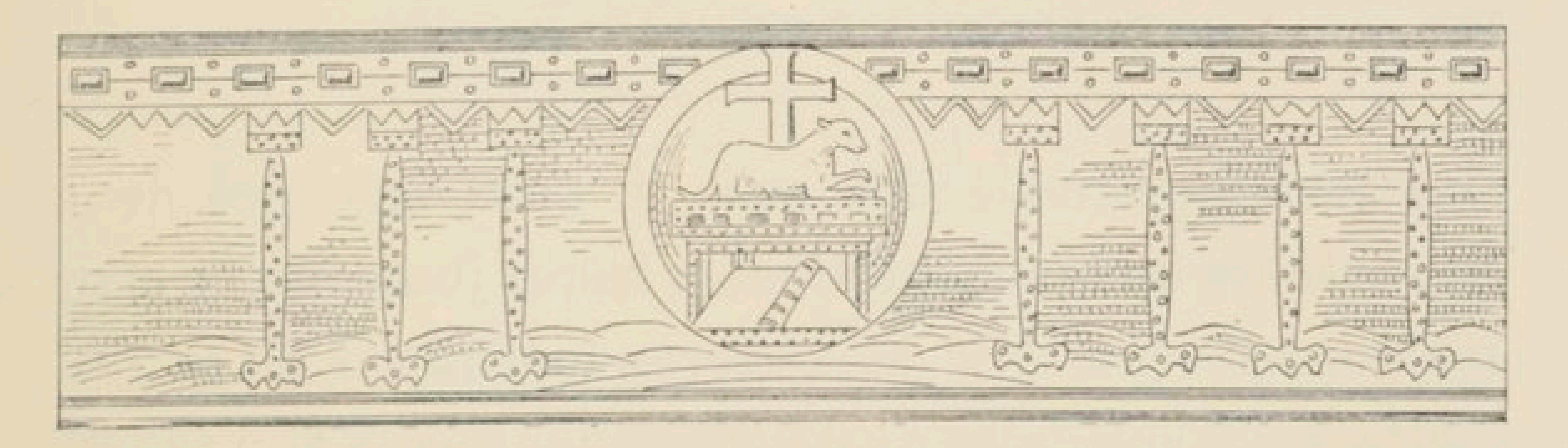
CHAPITRE V

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX Ve ET VIe SIÈCLES

DEUXIÈME ÉPOQUE (SUITE)

Eglise des saints Cosme et Damien. — Mosaïque de Félix IV. — Types barbares. — Eglise de Saint-Théodore; mosaïque absidale. — Eglise de Saint-Pierre aux Liens ou Basilique Eudoxienne. — Ancien escalier. — Place en avant de la basilique. — L'église et le couvent. — Le Moïse de Michel-Ange. — Saint-Sébastien, tableau en mosaïque. — Eglise de Saint-Etienne le Rond : *San Stefano Rotondo*. — Mosaïque absidale de la chapelle des saints Prime et Félicien. — Eglise de Saint-Martin du Mont. — Trois églises superposées. — Fresques représentant les basiliques Vaticane et du Latran. — Eglise de Saint-Jean près la Porte-Latine.



L'agneau et les sept chandeliers. Mosaïque de Sainte-Praxède. Rome.

CHAPITRE V

ROME

Il est un étrange édifice situé sur le *Campo Vaccino*, entre le temple d'Antonin et Faustine et la basilique de Constantin : c'est une église placée sous l'invocation des saints Cosme et Damien, Arabes de naissance, frères, médecins, et martyrisés sous Dioclétien [1].

Le monument se compose de deux corps de constructions dont l'un est une rotonde voûtée en dôme, et l'autre une église à une seule nef, terminée par une abside : la rotonde sert de vestibule à l'église.

D'après quelques auteurs, cette rotonde aurait été la *cella* d'un temple consacré à Romulus et à Rémus, et

[1] Cette église a porté d'abord le nom des saints Cosme et Damien *in Via Sacra* à cause de sa situation ; puis elle a été désignée par les mots de *in tribus Foribus*, en raison de son voisinage avec les forums de César, d'Auguste et de Nerva ; enfin on l'a surnommée *in Silice* parce qu'il y avait, tout auprès, une chapelle dédiée aux apôtres saints Pierre et Paul où l'on conservait la pierre sur laquelle saint Paul s'agenouilla pour prier Dieu, pendant que le magicien Simon s'élevait dans les airs.

l'on aurait placé l'église sous le patronage des deux confesseurs de la foi chrétienne, frères jumeaux et martyrs en souvenir des deux frères fondateurs de la ville de Rome. D'autres, et c'est l'opinion la mieux accréditée, grâce à une inscription qui existait encore au XVI[e] siècle sur la façade du monument, pensent que cette rotonde a été construite à l'époque de Constantin, sur les ruines d'un temple, il est vrai, mais ne se prononcent ni sur le nom, ni sur la qualité du ou des titulaires[1].

Enfin, au *Livre Pontifical* nous trouvons que : « Le pape Félix IV fit la basilique des saints Cosme et Damien dans la ville de Rome, au lieu nommé Voie Sacrée, près le temple de la ville de Rome (528). » Il convient d'ajouter à l'authenticité du *Livre Pontifical* un fait qui donne un grand poids à cette dernière attribution; c'est que le plan de Rome antique, dont les fragments recueillis sous Paul III (1534) ornent aujourd'hui l'escalier du palais du Capitole, était gravé sur des dalles de marbre ayant formé le pavage de la rotonde de ce temple. Ces fragments que l'on croit être de l'époque de Septime-Sévère, reproduisent en totalité ou en partie les plans du portique d'Octavie, de la basilique Emilienne, des Septa Julia, des Thermes de Titus, de la scène du théâtre de Marcellus et du théâtre de Pompée, etc...

[1] Les uns croient y voir un temple de Castor et Pollux, les autres l'attribuent à Rémus seul et pensent que le temple de Romulus se trouvait au Palatin, derrière l'église Sainte-Marie Libératrice, aujourd'hui dédiée à saint Théodore et vulgairement appelée *Santo Toto*.

Honorius Ier (625) fit construire plusieurs bâtiments pour servir au logement des religieux chargés du service de l'église et, à cette occasion, la dota de divers revenus en biens fonds et en argent. A plusieurs reprises des travaux de consolidation et de restauration durent être entrepris, mais le monument demeura à peu près dans son état primitif jusqu'au commencement du XVIIe siècle. A cette époque, par suite de l'exhaussement considérable du sol de cette partie de la ville, l'ancien pavé du temple ainsi que celui de l'église se trouvaient enfouis à une certaine profondeur[1]. Pour parer à cet inconvénient, le pape Urbain VIII fit entièrement reconstruire la nef de l'église en 1633, et le nouveau pavage fut relevé au niveau du sol moderne au moyen d'une voûte sur laquelle on le fit porter. Ce travail détermina ainsi une crypte qui s'étend sous les deux bâtiments, mais par cela même diminue la hauteur de la rotonde et nous la fait paraître tout à fait écrasée. L'abside de l'ancienne église, décorée par Félix IV d'une grande mosaïque, a pu être également conservée, mais au prix des mêmes inconvénients, de sorte que la voûte en est aujourd'hui surbaissée et ne se raccorde plus avec les lignes de la nouvelle architecture.

La mosaïque de Félix IV couvrait l'arc et la concha de l'abside ; les parties latérales de l'arc ont disparu, le

[1] Le niveau auquel s'élève le sol actuel autour du temple d'Antonin et Faustine peut donner une idée de l'exhaussement dont il est ici question.

reste subsiste. En haut, au milieu, dans un disque lumineux, l'Agneau est placé sur un trône surmonté d'une croix; un volume à demi roulé et le Livre aux sept sceaux reposent sur le degré. Sept chandeliers, trois d'un côté, quatre de l'autre, accompagnent le trône. A droite, deux anges, aux longs vêtements blancs, aux grandes ailes déployées, se tiennent debout faisant face, les pieds appuyés sur des nuages ; à leur suite, on voit l'Aigle, symbole de l'évangéliste Jean. A gauche, deux anges semblables aux premiers, ainsi que l'Ange, symbole de l'évangéliste Mathieu sont rangés dans le même ordre.

La reconstruction d'Urbain VIII a rétréci la nef primitive, les nouveaux murs latéraux sont venus s'appuyer sur l'arc de l'ancienne abside et masquer de chaque côté une partie de la mosaïque. C'est à ce changement qu'il faut attribuer la disparition du Bœuf et du Lion, complément obligé du symbolisme évangélique, ainsi que des deux groupes de douze vieillards placés aux extrémités inférieures de l'arc, et dont il ne reste plus que deux bras étendus, recouverts des plis d'un manteau et portant une couronne.

Nous sommes ici en pleine vision apocalyptique, et cette mosaïque représente la traduction fidèle du texte de saint Jean :

« Je regardais et je vis au milieu du trône et des quatre animaux et au milieu des vieillards un Agneau comme égorgé... »

.... « Et il vint prendre le livre et, après qu'il l'eût ouvert, les



Mosaïque de l'abside de l'église des saints Cosme et Damien, Rome.

quatre animaux et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'Agneau et ils chantaient.... »

« Il y avait devant le trône sept lampes allumées qui sont les sept esprits de Dieu. »

« Je regardais encore et j'entendis autour du trône et des animaux et des vieillards, la voix de plusieurs anges [1]. »

Dans la voûte à fond bleu de l'abside, le Christ de grandeur colossale et d'aspect imposant est debout, s'élevant sur des nuages striés d'or, comme s'il montait au ciel. Le bras droit levé, la main toute grande ouverte, il enseigne ; de la gauche en partie couverte par le grand manteau rouge qui l'enveloppe et laisse apercevoir sur sa doublure le T symbolique, il tient un volume roulé, sa robe est jaune clavée de noir, il est chaussé de sandales et sa tête est ornée d'un nimbe d'or. Les autres saints placés au-dessous de lui ne sont pas nimbés, et posent les pieds sur un terrain parsemé de fleurs, d'arbustes et de rochers.

A la droite de Jésus, c'est-à-dire à gauche du spectateur, saint Paul, vêtu de la toge et du pallium, les cheveux coupés court et la barbe ronde à la mode romaine, lève la main gauche comme s'il voulait montrer le Christ au personnage qui l'accompagne, et l'engager à s'élever jusqu'à lui. Ce compagnon est saint Cosme couvert d'un ample manteau noir brun, les pieds chaussés de hauts brodequins; il tient à la main la couronne de fleurs que les premiers chrétiens confection-

[1] *Apoc.* Saint Jean, chap. IV et V.

naient eux-mêmes en signe d'actions de grâce, pour l'offrir à Dieu au moment du martyre; ils lui donnaient le nom de couronne d'oblation. A la suite de saint Cosme vient Félix pape, portant d'amples vêtements ecclésiastiques ornés de petites croix. Si son nom SANC FELIX PAPA, écrit auprès de sa tête, ne le désignait d'une manière toute spéciale, l'édicule qu'il porte dans ses mains le ferait reconnaître pour le fondateur de cette église.

Saint Pierre est à la gauche du Christ, ses cheveux et sa barbe blanche ajoutent à la majesté du personnage et servent à le faire reconnaître. Comme saint Paul, il est vêtu de la toge et du pallium et chaussé de sandales : ce sont deux grands seigneurs ; le *clavus* de pourpre qui orne leur vêtement est l'indice de leur noblesse.

Saint Pierre lève la main droite, montre du geste Jésus et entraîne vers lui saint Damien, tenant à la main sa couronne d'oblation. De même que saint Cosme, saint Damien ne porte pas la toge, un ample manteau brun jeté par-dessus une tunique blanche l'enveloppe tout entier et laisse voir ses pieds chaussés de bottes noires. Après saint Damien vient saint Théodore, dont le nom SANC THEODORVS est écrit auprès de sa tête. Il est vêtu d'une riche chlamyde d'or toute brodée de petites croix et tient une couronne de fleurs à la main; ses pieds sont chaussés de sandales noires.

Au milieu des vingt-six Théodores inscrits au marty-

rologe de Baronius et aux actes des Bollandistes, Ciampini pense qu'il faut reconnaître dans celui-ci Theodorus, officier dans l'armée romaine, martyrisé pendant le règne de Maximin.

Aux deux extrémités de cette scène s'élèvent deux grands palmiers, celui de gauche porte un phénix posé sur la branche la plus haute; sa tête est entourée d'une auréole lumineuse et rayonnante comme une étoile.

L'oiseau vénéré par les Phéniciens comme surnaturel et divin, est ici le signe de la résurrection finale et représente l'immortalité de l'âme chrétienne. Il doit à sa pureté d'avoir été choisi pour emblème, car il ne meurt pas et son corps ne se décompose pas. Lorsque arrive sa fin, il est consumé par une flamme intérieure et renaît de ses cendres; son nid est son tombeau il est lui-même son principe et sa cause.

C'est à ces dons imaginaires créés par les antiques religions, que le phénix doit l'honneur de représenter, dans le symbolisme chrétien, l'âme, le foyer de vie, le principe de l'immortalité.

Cette scène imposante, grande et simple tout à la fois, se passe en Judée, car le mot IORDANES est écrit au milieu du terrain.

Tous ces personnages sont de grande dimension, mais, comme nous l'avons remarqué tout d'abord, le Christ est de beaucoup le plus grand. Cette différence marque le degré d'importance que l'on veut attribuer à chacune des figures, et cette façon d'exprimer les degrés dans

la vénération des fidèles, sorte de hiérarchie céleste, se retrouve dans un grand nombre des mosaïques du moyen âge. Ce n'est pas une innovation chrétienne ; elle est au contraire bien ancienne, et a été léguée à la nouvelle symbolique par les Grecs qui la tenaient eux-mêmes des Egyptiens.

Au-dessous de cette composition s'étend, dans toute la largeur de l'abside, une frise étroite à fond d'or, au milieu de laquelle l'Agneau nimbé est debout sur un monticule d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis. Leurs noms sont écrits :

GION — FYSON — TIGRIS — EVFRATA

Les apôtres, symbolisés par douze brebis également et régulièrement espacées, sont disposés en deux séries, six de chaque côté ; elles se dirigent vers l'Agneau central et semblent sortir des villes saintes : HIERVSALEM et BETHLEEM, figurées aux deux extrémités. Plus bas, s'étend sur deux lignes une grande inscription en lettres d'or sur fond bleu lapis ; en voici la traduction littérale :

« La maison de Dieu brille de l'éclat des métaux les plus purs et la lumière de la foi y resplendit plus précieuse. Les martyrs de la Médie ont assuré le salut du peuple et un honneur sacré est assuré à ce lieu. Le pontife Félix a offert au Seigneur ce don digne de lui, afin de vivre dans les demeures célestes. »

Cette mosaïque est superbe ; elle est d'un grand effet et fait une vive impression à cause de la majesté et de la dignité des personnages. Le sujet en est nouveau et

heureusement traité ; c'est une présentation de martyrs faite à Jésus-Christ par ses disciples les plus vénérés ; la scène est vaste, l'action simple et expressive ; le cadre magnifique comporte les interprétations les plus hautes de la vision de saint Jean. Quant aux figures, elles dénotent toutes un caractère particulier : la tête du Christ, encadrée de longs cheveux et d'une forte barbe, a une expression bien marquée de tristesse et de sévérité ; les physionomies des autres personnages sont dures, anguleuses, et n'ont plus rien du type romain, bien qu'ils portent la toge et le laticlave ; les visages de Cosme et de Damien sont surtout laids, presque difformes. Ces traits grossiers ne doivent pas être imputés à l'ignorance du peintre ; il nous donne la mesure de son talent dans l'harmonie de la composition, dans le naturel des gestes et la souplesse des vêtements. Ces figures étranges et qui nous surprennent, représentent donc des types nouveaux, cherchés, voulus. Ce ne sont plus des Romains, ce sont les barbares sous le costume romain qui ont servi de modèle, ceux d'Afrique pour les deux médecins, ceux du Nord pour les autres saints. Chose curieuse, à partir de cette mosaïque, 530, pendant trois siècles, à quelques intervalles près, nous allons retrouver à Rome ces mêmes types servant à exprimer la figure humaine, et si nous en cherchons la cause, nous pouvons la trouver dans le mépris de la race conquérante pour la race vaincue.

Le citoyen romain, après avoir vaincu l'univers, n'était

plus propre à porter les armes ; réduit à exercer les fonctions qu'il confiait jadis à ses esclaves et à ses affranchis, il était humilié par le barbare qui seul avait droit de combattre, représentait la force, par conséquent la puissance. Ce sentiment était tellement fort et s'était conservé si vivace parmi les barbares, que plus tard l'évêque Luitprand pouvait écrire : « Nous autres Lombards, de même que les Saxons, les Francs, les Lorrains, les Bavarois, les Souabes et les Bourguignons, nous méprisons si fort le nom romain que, dans notre colère, nous ne savons pas offenser nos ennemis par une plus forte injure qu'en les appelant des Romains ; car, par ce nom seul, nous comprenons tout ce qu'il y a de plus ignoble, de timide, d'avare, de mensonger, tous les vices enfin. » Les hommages s'adressaient donc aux nouveaux conquérants ; les artistes visaient à reproduire les traits de leurs nouveaux maîtres.

Mais disons-le de suite, si parmi ces hommes grossiers, il y eut de véritables barbares, il y en eut aussi dont l'intelligence cultivée était à la hauteur des beautés artistiques. Théodoric, le premier, ne prit-il pas les monuments de Rome sous sa haute protection en affectant à leur entretien les revenus des douanes du port de Lucrin, et la mosaïque de Félix IV ne pourrait-elle pas être regardée comme une sorte de remerciement, comme un témoignage de la reconnaissance du pape envers un roi auquel il devait le trône pontifical. Un des derniers actes de la vie de Théodoric fut, en effet,

de désigner de sa propre autorité Félix comme successeur du pape Jean Ier, malgré les précédents établis par les conciles qui excluaient le prince du choix des évêques.

La bizarrerie des physionomies s'explique donc maintenant : à la beauté régulière du type romain, succède la rude énergie du type barbare, comme à la puissance romaine avait succédé la domination étrangère.

Cependant, la tête du pape Félix n'a aucun des caractères que nous venons de signaler : la coupe des cheveux, la longueur de la barbe, le modelé et la coloration du visage, tout diffère absolument de ce qui caractérise les autres têtes. D'après Ciampini, archéologue très digne de foi, au temps du pape Grégoire XIII, vers 1580, la figure de Félix, détruite par divers accidents, fut remplacée par une nouvelle tête, mais par des motifs que nous ne pouvons apprécier, cette tête était celle du pape Grégoire le Grand. Félix ne fut rétabli dans ses droits de donataire que sous Alexandre VII, vers 1660, par les soins du cardinal Barberini[1]. Ce que nous voyons est donc loin d'être un portrait; c'est une tête quelconque due à l'invention et à l'imagination d'un artiste moderne.

La mosaïque vient d'être entièrement reprise et remise à neuf; ce travail fait avec soin et intelligence

[1] Ciampini. *Vetera Monumenta*, t. I, ch. vii.

n'a rien enlevé du caractère de l'œuvre, elle nous est rendue telle qu'elle devait être à l'époque de sa création.

ÉGLISE DE SAINT-THÉODORE

Quelques auteurs pensent que la très modeste église, placée sous l'invocation de saint Théodore, avait primitivement servi de temple à Romulus, mais l'opinion la plus accréditée veut que cet édifice ait été consacré à Vesta pour servir de dépôt au Palladium. Il est situé au pied du Palatin sur la *via San-Theodoro*, qui conduit du Campo-Vaccino au Vélabre. A cette construction autrefois circulaire, le christianisme ajouta une abside et une mosaïque pour en orner la voûte. L'église, à deux reprises différentes, a subi des restaurations ; sous Adrien I[er] en 774 et, en 1674, sous Clément X, mais la forme et la disposition anciennes ont été conservées.

Théodore, officier dans une légion romaine, avait été martyrisé sous le règne de l'empereur Maximin, en 306. Il fut, comme nous venons de le voir, associé au triomphe des saints Cosme et Damien et, non content de l'honneur qui lui était ainsi rendu, le pape Félix voulut que saint Théodore fût spécialement vénéré dans un sanctuaire particulier et lui consacra l'édifice dont nous nous occupons.

Il n'y a rien à remarquer dans cette église fermée, presque abandonnée, si ce n'est la belle mosaïque qui couvre toute la concha de l'abside. Au sommet de la

voûte, la main de Dieu tient une couronne au-dessus de la tête du Christ. Jésus est assis sur le globe du monde, il bénit de la droite et tient de l'autre main un long *baculus* terminé par une croix. Deux groupes sont disposés à ses côtés : à droite, saint Paul, debout, présente à Notre-Seigneur un jeune homme qui tend vers Lui une couronne placée sur une riche étoffe ; aucun nom ne désigne ce personnage. De l'autre côté, saint Pierre présente saint Théodore vêtu d'un costume absolument semblable à celui qu'il porte dans la mosaïque des saints Cosme et Damien ; il offre également au Sauveur sa couronne de martyr. Le nimbe de Jésus est crucifère, celui des apôtres est cerné par un double filet blanc et noir. Tous trois ont les pieds nus et chaussés de sandales, tandis que les deux personnages laïques ont des bas et des brodequins lacés suivant la mode de l'époque.

Cette mosaïque a été plusieurs fois restaurée, mais les figures ont bien conservé le caractère primitif : elles sont raides, presque immobiles, sans être exemptes d'une certaine majesté et l'on y retrouve exactement le type barbare dont nous venons de constater l'apparition. Les mêmes artistes, guidés par la même inspiration, ont dû exécuter les deux mosaïques. Cette dernière est encadrée par une bordure d'ornements d'un large dessin et d'une belle coloration : les mosaïstes romains avaient conservé la tradition de l'art ornemental.

Si ce n'est le désir de flatter les nouveaux maîtres de

l'Italie, en honorant un saint qu'ils avaient en particulière vénération, nous ne pouvons concevoir quel mobile a poussé le pape Félix à exposer par deux fois en si haute compagnie ce soldat syrien, martyrisé à Amasée dans le Pont, dont il ne possédait même aucune relique. Les restes de saint Théodore purent bien être recueillis, mais ils ne furent apportés en Italie qu'au XII[e] siècle. Rome n'en possède rien. Le corps du martyr est à Brindes et sa tête à Gaëte.

ÉGLISE DE SAINT-PIERRE AUX LIENS

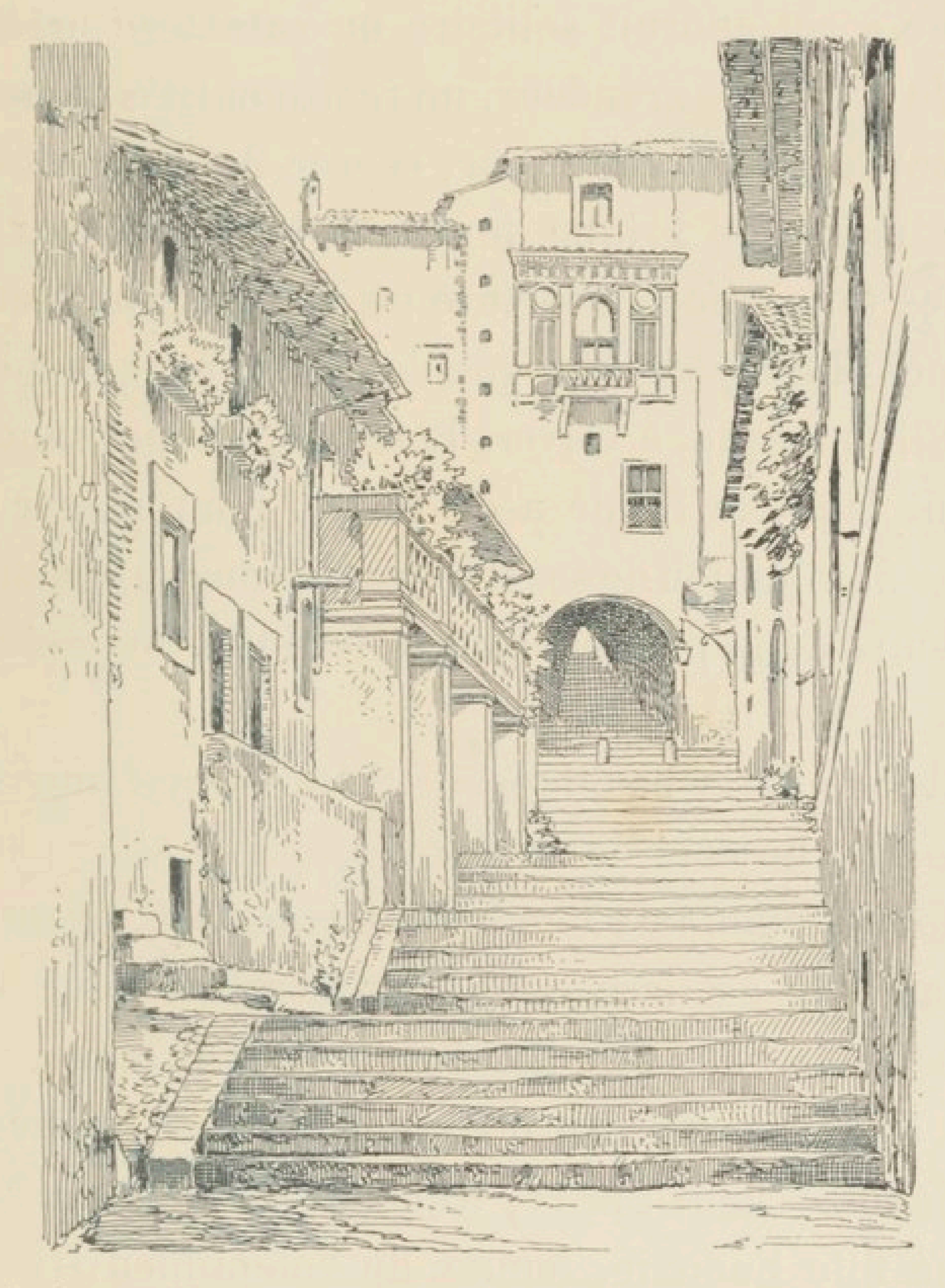
Lorsqu'en venant de Sainte-Marie Majeure, on descendait la pente de l'Esquilin en suivant la *via Urbana*, on trouvait, il y a encore bien peu d'années, à l'extrémité de la *via San-Francisco-di-Paolo*, un escalier bizarre et d'aspect très extraordinaire, non pas qu'il fût large ou élégamment enlacé dans des balustrades savamment contournées, non pas qu'il présentât par sa simple grandeur un aspect bien monumental ; plus modeste d'allure, il était serré entre les murailles délabrées de très vieilles maisons dont les balcons, les fenêtres garnies d'auvents et de fleurs, faisaient saillie de toutes parts ; des terrasses, véritables jardins suspendus, étaient supportées par de gros piliers de pierre et abritaient quelques petites industries. Entre ces constructions, des arbres émergeaient par-dessus les murs lézardés et retombaient en masses de verdure. Cet escalier s'élevait

ainsi divisé en une douzaine de paliers successifs jusqu'à une grande hauteur, et s'engouffrait alors sous une voûte basse et sombre passant au-dessous d'un ancien palais habité jadis par *la Vanozza*, cette Romaine devenue femme de Borgia, et débouchait vers l'extrémité du plateau sur la jolie place qui s'étend en avant de l'église et du couvent de Saint-Pierre aux Liens.

Nous parlons au passé et l'on pourrait croire que cet escalier n'existe plus. Etrange phénomène des époques de transition : l'escalier est démoli, et cependant il est là. Une voie nouvelle passant au niveau inférieur est venue faire à travers ce vieux quartier une tranchée, peut-être nécessaire pour amener dans ces ruelles étroites l'air et la lumière, mais elle a emporté toute la partie basse de l'escalier ; et l'on voit, maintenant, suspendus au flanc d'un grand remblai, les paliers supérieurs, le petit souterrain et l'élégante loggia, qui de ce côté correspondait aux appartements du palais. C'était un de ces coins de Rome, sale, je l'accorde, mais connu et aimé des artistes, et perdu maintenant pour toujours.

Arrivons donc à la place qui précède l'église, et arrêtons-nous quelques instants ; nous serons émerveillés. Que d'heures on peut dépenser là, à regarder et à rêver ! A ses pieds s'étend le Forum romain tout entier, du Capitole au Colisée et, au delà, se dresse la silhouette du Latran. A gauche, l'œil peut fouiller les

ruines immenses des Thermes de Titus, tandis que le Palatin qui fait face, s'empare de vous avec tous ses souvenirs. A côté de la Rome des Césars et pour tempérer



Ancien escalier conduisant à la place de Saint-Pierre-aux-Liens.
(D'après un dessin de M. Clausse.)

la grandeur et la sévère tristesse de ces gigantesques débris, les superbes jardins, les arbres magnifiques dont ces pentes sont ornées apportent au tableau leur note harmonieuse et douce. Qui n'a été frappé pen-

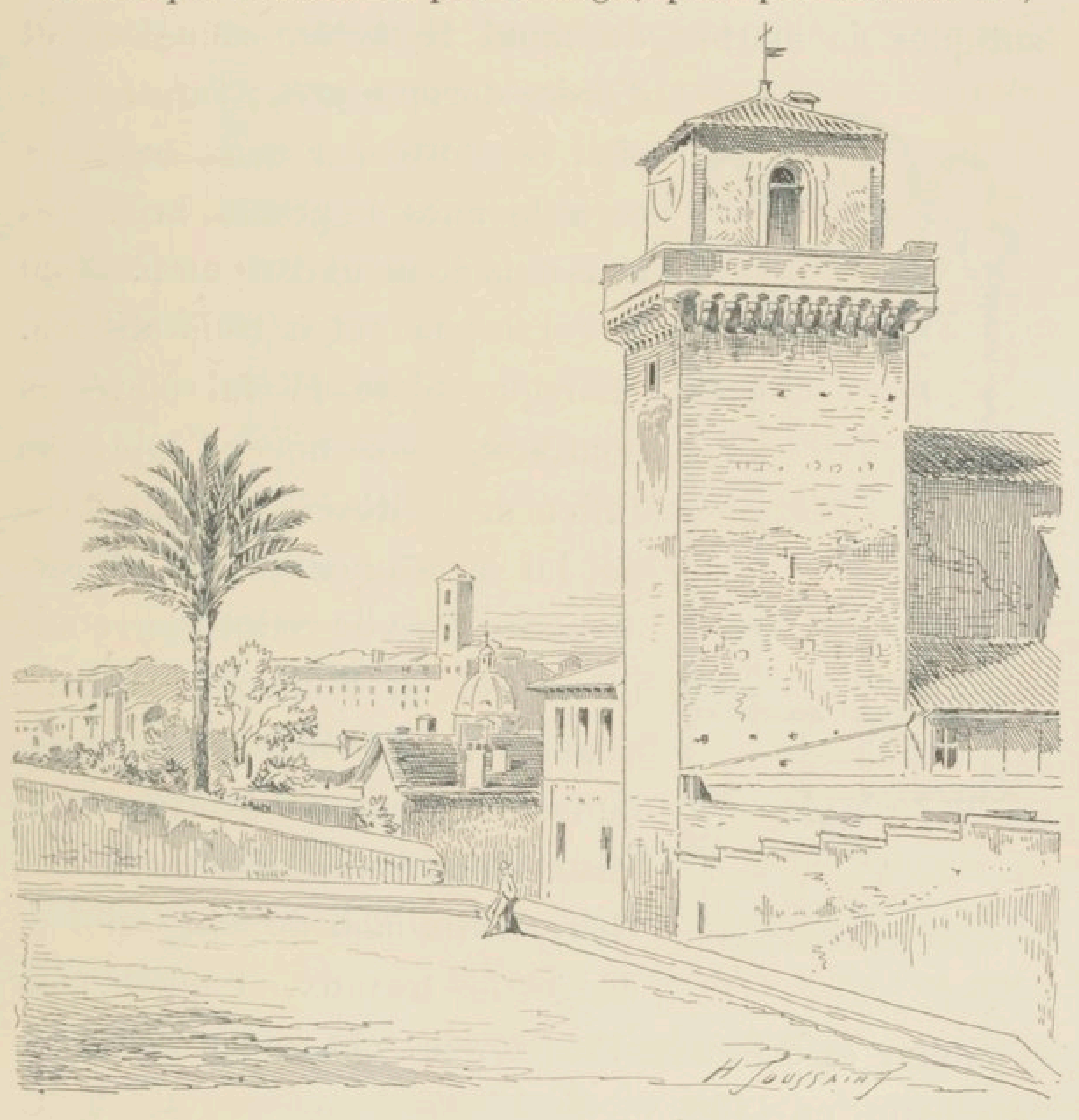
dant cette sérieuse contemplation, par la vue d'un énorme palmier partant d'un terrain voisin pour élever en plein ciel son majestueux panache ? Par sa présence, il donne à cet endroit solitaire un caractère indéfinissable de calme, de grandeur, un sentiment d'éloignement et de souvenir. Et cette tour, espèce de donjon féodal, lourde masse de brique tournant vers vous ses faces sombres qu'aucune ouverture ne vient égayer ; que de violences elle représente, que de désastres, que de combats. Elle marque, à travers le temps, l'heure sanglante pendant laquelle Rome a dû lutter, pour passer de la sauvage domination de ses illustres barons aux pacifiques splendeurs de la puissance ecclésiastique.

La façade de la basilique de Saint-Pierre aux Liens occupe tout un côté de la place.

Eudoxie, femme de l'empereur Théodose, ayant reçu des mains du patriarche de Jérusalem, au cours d'une visite faite par elle aux Saints-Lieux, la chaîne dont on s'était servi sur l'ordre d'Hérode Agrippa, pour attacher l'apôtre saint Pierre, transmit ce précieux souvenir à sa fille Eudoxie, femme de Valentinien III. Cette seconde Eudoxie put joindre à ce dépôt vénéré une autre chaîne dont saint Pierre avait été chargé pendant qu'il était détenu dans la prison Mamertine et fit élever, pour les conserver toutes deux, une superbe basilique sur l'emplacement d'une très ancienne chapelle : saint Léon le Grand la consacra en 432 sous le nom de Saint-Pierre

aux Liens ; elle est souvent aussi désignée sous le nom de basilique Eudoxienne.

Bien que restaurée par Pélage, puis par Adrien Ier,

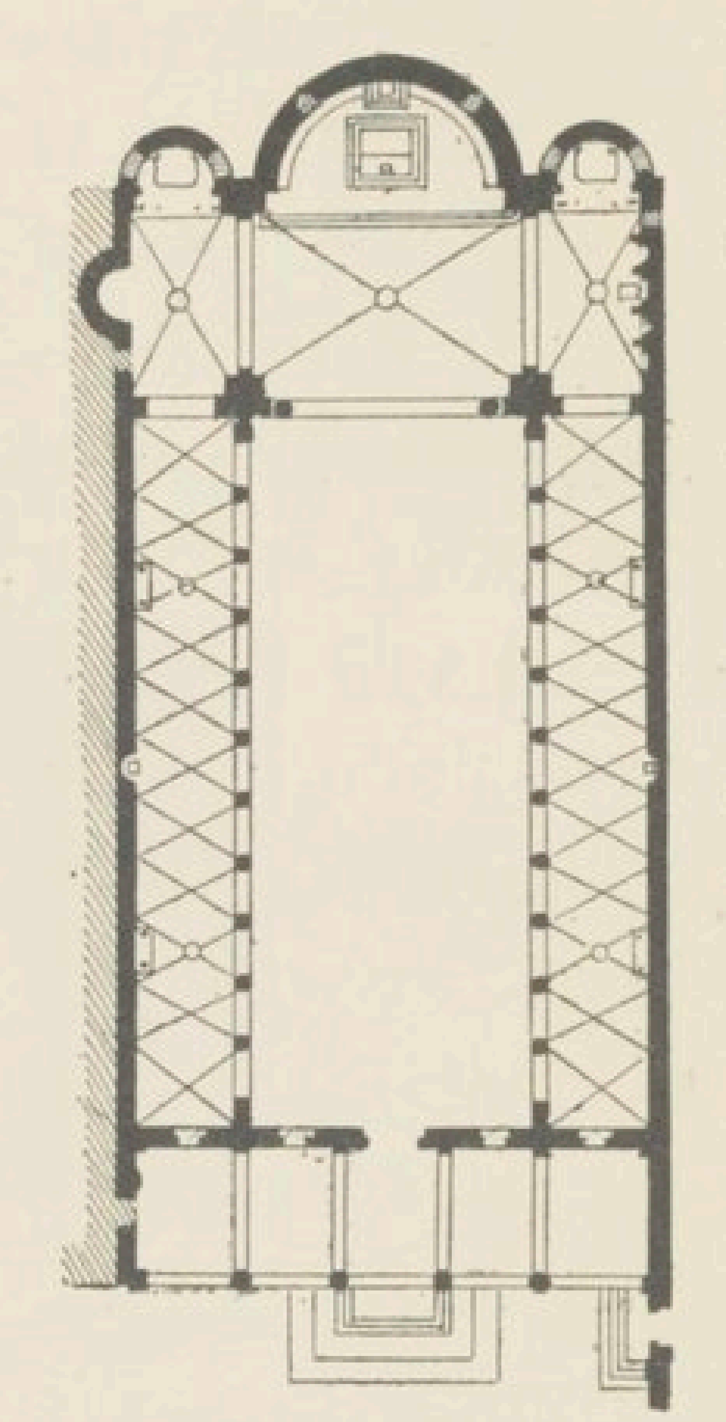


Place de Saint-Pierre aux Liens. (D'après un dessin de M. Clausse.)

bien que Sixte IV ait chargé son architecte Baccio Pintelli, en 1475, d'exécuter divers travaux qui en modifièrent singulièrement la forme, tels que la réfection du portique extérieur, ancien narthex, et la construction d'une voûte au-dessus de la grande nef, le plan de cette

église est encore un des beaux types des anciennes basiliques chrétiennes.

Elle est divisée en trois nefs par vingt belles colonnes antiques de marbre du mont Hymette, cannelées et d'ordre dorique grec; l'arc triomphal est porté par deux colonnes corinthiennes de granite gris. Les trois nefs donnent dans un transept et correspondent à trois absides.



Plan de la basilique de Saint-Pierre aux Liens. Rome.

Lorsque Sixte IV fut élevé au pontificat, son neveu Jules ou Julien de la Rovère, évêque d'Ostie, lui succéda en qualité de cardinal du titre de Saint-Pierre aux Liens, et sa fougueuse activité s'exerça au bénéfice de la basilique. Du palais qui avoisinait l'église, il fit un magnifique couvent, chargea Giuliano de San Gallo de diriger les travaux, et appela pour l'habiter et desservir l'église, les chanoines de Saint-Augustin, en 1490.

La voûte en bois qui recouvre la grande nef ne fut mise en place qu'en 1705, d'après les ordres de Fontana à qui la basilique est redevable de sa dernière, mais aussi de sa plus malheureuse restauration.

A côté des souvenirs qui se rattachent directement à la basilique, il en est un que nous ne pouvons passer

sous silence ; elle renferme l'œuvre d'un artiste d'un mérite tel que nous devons nous faire honneur de le saluer lorsque nous le rencontrons. Le merveilleux tombeau que Jules II avait rêvé de se faire élever pendant sa vie, que Michel-Ange avait conçu dans des proportions colossales en rapport avec l'immensité des voûtes de la nouvelle Basilique de Saint-Pierre qui devait l'abriter ; le superbe mausolée, témoignage de la gloire et de la puissance du pontife guerrier, réduit à une décoration bizarre et mesquine encadrant la statue de Moïse, est venu tristement échouer dans le transept de Saint-Pierre aux Liens. Après un demi-siècle de vicissitudes qui furent un des tourments de la vie du grand artiste, il fut convenu entre le duc d'Urbin, exécuteur testamentaire de Jules II, et Michel-Ange, qu'on élèverait à l'église de Saint-Pierre aux Liens dont Jules avait possédé le titre, un simulacre de façade pour encadrer le Moïse, la seule des quatre grandes statues projetées qui ait jamais été terminée. Cet étrange arrangement ne satisfit personne, ni le duc d'Urbin ni Michel-Ange ; et nous pouvons juger, étant donné la disproportion du cadre avec l'imposante grandeur de la statue, combien ce dernier avait raison.

A la suite d'une peste qui ravagea Rome en l'année 680, on plaça près de la porte de l'église, à l'intérieur, un tableau en mosaïque représentant saint Sébastien. Au XVII[e] siècle, cette mosaïque fut transportée sur

le petit autel qu'il décore aujourd'hui. Le saint est debout, la tête nimbée, dans le costume des patriciens de l'époque, les jambes enveloppées par une espèce de pantalon et les pieds chaussés de brodequins. Il tient d'une main une couronne d'oblation qu'il appuie sur l'autre bras recouvert d'un pan de sa chlamyde. La pose est noble, les saillies du vêtement sont bien exprimées, les ombres et les lumières sont nettement tranchées et malgré quelques défaillances, il y a un certain style dans cette figure.

Paul Diacre, le premier historien qui en ait parlé, ne précise rien sur son origine. D'où venait-il? nul ne le sait. Faisait-il partie d'un ensemble dont il ne serait qu'un fragment détaché? Cela paraît probable. Malgré le nom inscrit en lettres superposées sur deux lignes parallèles et qui a pu être ajouté pour les besoins du moment, on ne trouve, dans ce personnage, rien qui puisse le faire distinguer. Sébastien, on le sait, avait été soldat et officier dans la garde prétorienne de Dioclétien ; condamné à mort au moment de la persécution, en qualité de chrétien, il fut percé de flèches, mais survécut à ses blessures. Après sa guérison, il osa reparaître devant l'empereur ; cette témérité fut punie d'un nouveau supplice. Cette fois, Sébastien fut assommé à coups de bâton et son corps jeté dans un cloaque. Or le personnage que nous avons sous les yeux est âgé; c'est un vieillard dont la barbe et les cheveux sont

blancs et nous ne pouvons comprendre ce que vient faire ici le nom de saint Sébastien. Ce qu'il y a de plus probable, c'est que cette figure faisait partie d'un tableau plus ancien et nous inclinons à penser à la suite d'un examen attentif de la technique de la mosaïque, d'après la netteté du dessin et le caractère des traits du visage que ce tableau devait être contemporain de la mosaïque des saints Cosme et Damien, c'est-à-dire, remonter à la première moitié du VIe siècle.

ÉGLISE DE SAINT-ÉTIENNE (LE ROND). SAN-STEFANO ROTONDO

Au milieu des jardins qui s'étendent derrière la Basilique de Saint-Jean de Latran ; dans cette partie de Rome presque déserte, silencieuse, traversée par de rares chemins peu fréquentés, bordés de vieux murs chancelants, dont les brèches laissent apercevoir au loin la campagne parsemée d'aqueducs en ruines, on trouve un édifice circulaire, d'aspect triste et d'architecture absolument simple : c'est l'église de Saint-Etienne surnommé *le Rond*, pour la distinguer, par la forme de sa construction, des autres églises dédiées au premier des martyrs.

Les anciens archéologues se sont efforcés de trouver à cet édifice une origine antique ; les uns en ont fait un temple de Bacchus ou de Faune, d'autres ont pensé qu'il avait été consacré à Claude par Agrippine ; enfin la

beauté de son architecture intérieure a fait supposer qu'il pourrait avoir été la salle principale de thermes publics.

En face de ces doutes et de ces suppositions appuyés sur des textes assez obscurs, une nouvelle opinion s'est fait jour, d'après laquelle l'église de Saint-Etienne le Rond, aurait été tout simplement construite pour être une église, et n'aurait pas eu d'autres antécédents.

Ce monument circulaire ou plutôt elliptique se compose, tel que nous le voyons aujourd'hui, d'une partie centrale éclairée d'en haut par une lanterne et d'une galerie au pourtour, formée de colonnes accouplées réunies par des arcades. C'est une disposition absolument semblable à celle de l'église de Sainte-Constance, avec cette différence cependant que dans ce dernier édifice les colonnes sont accouplées deux à deux dans le sens du rayon, tandis qu'ici elles le sont dans le sens de la circonférence.

Quoi qu'il en soit de l'origine de l'édifice, il est certain que, vers l'année 467, le pape Simplicius en fit une église : *Hic dedicavit Basilicam S. Stephani in Cœlio monte.* — « Celui-ci dédia la Basilique de Saint-Etienne au mont Cœlius. » Tel est le texte du *Livre Pontifical.* Le pape Jean Ier, en 523, enrichit cette église de revêtements de marbre et ce travail fut achevé par son successeur Félix IV, qui ajouta à cette ornementation de belles

mosaïques, ce qui ressort d'une inscription ancienne rapporté par Gruterus :

DNO IVVANTE FELIX EPS DEI FAMVLVS
FORVM BASILICAE BEATI MARTYRIS
STEPHANI MVSIVO ET MARMORIBVS
DECORAVIT

Deux siècles plus tard, le pape Théodore Ier, vers l'année 642, ajouta un nouveau lustre à ce sanctuaire en faisant déposer, à l'abri de ses murs, les corps des saints Prime et Félicien, citoyens romains martyrisés sous Maximien, qui venaient d'être retrouvés. A cet égard, le *Livre Pontifical* est particulièrement instructif. « Dans le même temps furent retrouvés les « corps des saints martyrs Prime et Félicien qui étaient « ensevelis dans l'arénaire de la voie Nomentane (cata- « combe de Sainte-Agnès) et furent transportés dans la « ville de Rome. Ils furent déposés dans la Basilique du « protomartyr Etienne, au mont Cœlius. » Théodore Ier, consacra une chapelle particulière aux deux nouveaux hôtes de l'église, fit orner leur autel de lames d'argent et couvrir la voûte de mosaïques ; ce sont les seules qui subsistent; celles dont il est question dans l'inscription de Félix IV ne sont pas parvenues jusqu'à nous. L'église a été restaurée en 1467 par le pape Nicolas V, et elle est aujourd'hui couverte de fresques peintes par Pomarancio et le fougueux Tempesta, avec un réalisme et une verve qui excitent une profonde pitié et une

grande admiration pour les martyrs qu'elles représentent.

Dans la concha de l'abside qui termine la chapelle particulière consacrée aux deux saints Prime et Félicien, au sommet de la voûte, apparaît la main de Dieu tenant suspendue la couronne du martyre; plus bas, environné d'un disque qui lui sert de nimbe, Jésus-Christ est représenté en buste, il lève la main droite et bénit; au-dessous, s'élève du sol une grande croix gemmée. Du côté droit, se tient saint Prime + SCS. PRIMVS vêtu d'une ample toge blanche recouverte d'un manteau violet orné de rosaces dorées, il tient un rouleau à la main; à gauche, saint Félicien + SCS FELICIANVS, pareillement vêtu, tient aussi un rouleau. Ces rouleaux, employés habituellement par les peintres comme un emblème de haute dignité, tendraient à faire admettre que si Prime et Félicien n'étaient pas sénateurs, ce qui cependant serait possible, ils appartenaient du moins à une famille sénatoriale. Tous deux sont nimbés et chaussés de brodequins noirs, signe aristocratique. Une inscription placée au-dessous du terrain signale, comme on avait coutume de le faire à cette époque, les beautés du tableau à l'attention du spectateur :

ASPICIS AVRATVM CELESTI CVLMINE TECTVM
ASTRIFERVMQVE MICANS PRÆCLARE
LVMINE FVLTVM

Regarde cette voûte céleste dorée, toute parsemée d'astres ; elle projette des feux et brille d'une clarté lumineuse.

Cette mosaïque est absolument contemporaine de celle de l'oratoire de Saint-Venance, mais elle est d'un style tout différent. Le caractère des figures est bien moins rude et grossier, les proportions des personnages sont à peine trop élevées, il y a une certaine ampleur dans les draperies, les plis en sont moins secs et moins anguleux, et les têtes ont une apparence plus naturelle.

Il est donc évident qu'il y avait à Rome, au moment où ces deux mosaïques furent exécutées, deux courants artistiques bien distincts. L'un venait d'Orient; s'il n'était pas encore tout à fait byzantin, il était toutefois d'origine grecque, et avait passé par Ravenne où s'étaient exécutées des œuvres magnifiques. Il cherchait son idéal au moyen de formes et d'expressions définies, s'éloignant de la nature humaine, mais par cela même passant pour surnaturelles et devant mieux représenter la divinité. L'autre courant, plus naturaliste, en même temps plus classique, conservait les dernières traces de l'art vraiment romain, art qui tous les jours allait s'affaiblissant, entraîné par la barbarie et la décadence universelles. Les deux écoles avaient leurs représentants, leur clientèle, et pouvaient ainsi donner naissance à des œuvres simultanées bien différentes les unes des autres.

ÉGLISE DE SAINT-MARTIN DU MONT

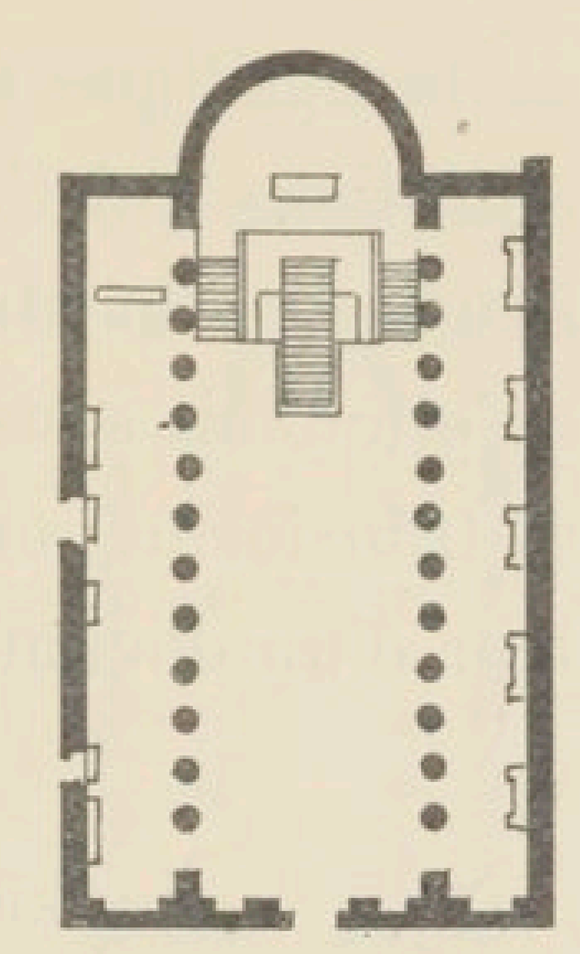
Au sommet du mont Esquilin, nous trouverons auprès de la grande basilique de Sainte-Marie Majeure, dans une petite rue solitaire appelée le *vicolo delle Sette Sale,* une église que nous ne devons pas négliger de visiter. Sa fondation remonte à l'époque du pape Sylvestre, l'infatigable bâtisseur qui détruisit, pour se procurer des matériaux, plus de monuments antiques, qu'une horde de Vandales, d'Hérules ou de Visigoths.

San Martino a Monti est une des plus intéressantes églises de Rome. Construite sur l'emplacement d'un oratoire souterrain avec des débris tirés des Thermes de Titus et de Trajan, elle servit peu de temps après aux réunions d'un concile présidé par l'empereur Constantin lui-même, et fut choisie pour recevoir les restes mortels de l'illustre évêque Sylvestre. Vers l'an 500, le pape Symmaque fit démolir cette seconde église et, au-dessus de ses fondations réservées, fit élever une basilique qu'il dédia à saint Sylvestre. Cent cinquante ans plus tard, on y déposait le corps de Martin Ier, ce pauvre grand pape que l'empereur Constant II avait fait enlever de Rome et mourir exilé au fond de la Chersonèse, sous prétexte qu'il avait condamné l'hérésie des monothélites. Dès lors, l'église fut consacrée sous le nom de Martin.

L'église primitive enfouie sous terre par les nou-

velles constructions ne fut découverte qu'à l'époque des grands travaux entrepris vers 1650 par le père Antonio Filippini, général de l'ordre des Carmélites, auquel l'église de Saint-Martin venait d'être donnée.

Malgré les restaurations, malgré les embellissements, la basilique apparaît encore aujourd'hui dans sa forme générale, telle qu'elle avait été édifiée par le pape Symmaque. De la cour carrée qui précède l'église, on pénètre dans un large vaisseau divisé en trois nefs par deux rangées de douze colonnes d'ordre corinthien, antiques, et de marbres différents. Une abside circulaire termine la grande nef, deux chapelles secondaires font suite aux deux nefs latérales; les murs longitudinaux, percés de cinq fenêtres de chaque côté, sont supportés par un bel entablement. Les anciennes charpentes des bas côtés existent encore, mais celle de la grande nef est masquée par un plafond caissonné. L'ancienne église dégagée des substructions qui l'encombraient sert maintenant de crypte; le sol du sanctuaire a été exhaussé, on y monte par deux escaliers latéraux, tandis que quelques marches placées au milieu descendent à la chapelle souterraine.


Plan de l'église de Saint-Martin du Mont. Rome.

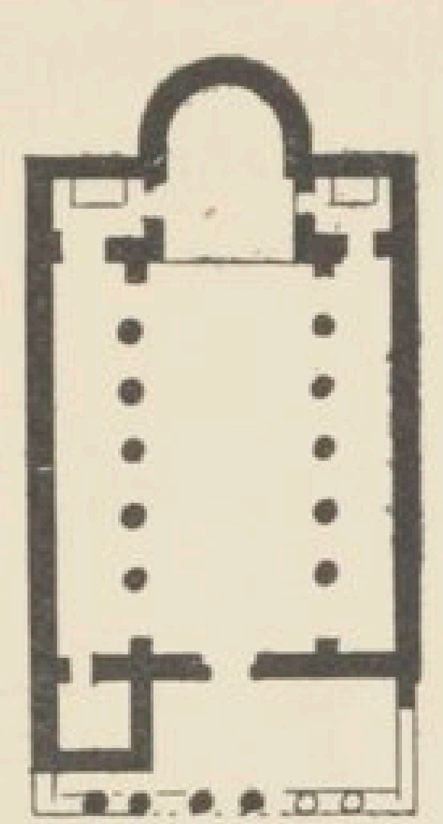
Un prieur des carmes fit couvrir les murailles des bas côtés de paysages à fresque dont il confia l'exécution à

Guaspre Dughet, le beau-frère et le meilleur élève du Poussin. A côté de ces peintures d'un aspect agréable et qui peuvent flatter l'amour-propre d'un Français, il en est deux beaucoup plus anciennes et d'un tout autre intérêt. L'une représente l'intérieur de la basilique de Saint-Jean de Latran avant les restaurations qui l'ont modernisée ; l'autre, l'intérieur de l'ancienne basilique de Saint-Pierre au Vatican, telle qu'elle était sous Nicolas V, c'est-à-dire au moment de sa transformation. Ces deux peintures ont acquis la valeur d'un document historique.

ÉGLISE SAINT-JEAN PRÈS LA PORTE LATINE

A l'extrémité d'un des quartiers les plus solitaires de Rome, au milieu des espaces que l'on traverse en allant visiter ce monument bizarre appelé le Tombeau des Scipions, sur l'emplacement d'un ancien temple de Diane, tout auprès de la *via di Porta Latina*, il existe une remarquable petite église placée sous l'invocation de saint Jean et dépendant d'un assez misérable couvent. Elle est divisée en trois nefs par dix colonnes antiques de marbres divers, surmontées de chapiteaux variés, ce qui indique bien que le temple a été largement dépouillé au bénéfice de l'église. Une abside termine la grande nef, et deux petites chapelles correspondent aux nefs latérales. En avant, un narthex, formé d'un portique supporté par quatre colonnes, sert de vestibule à

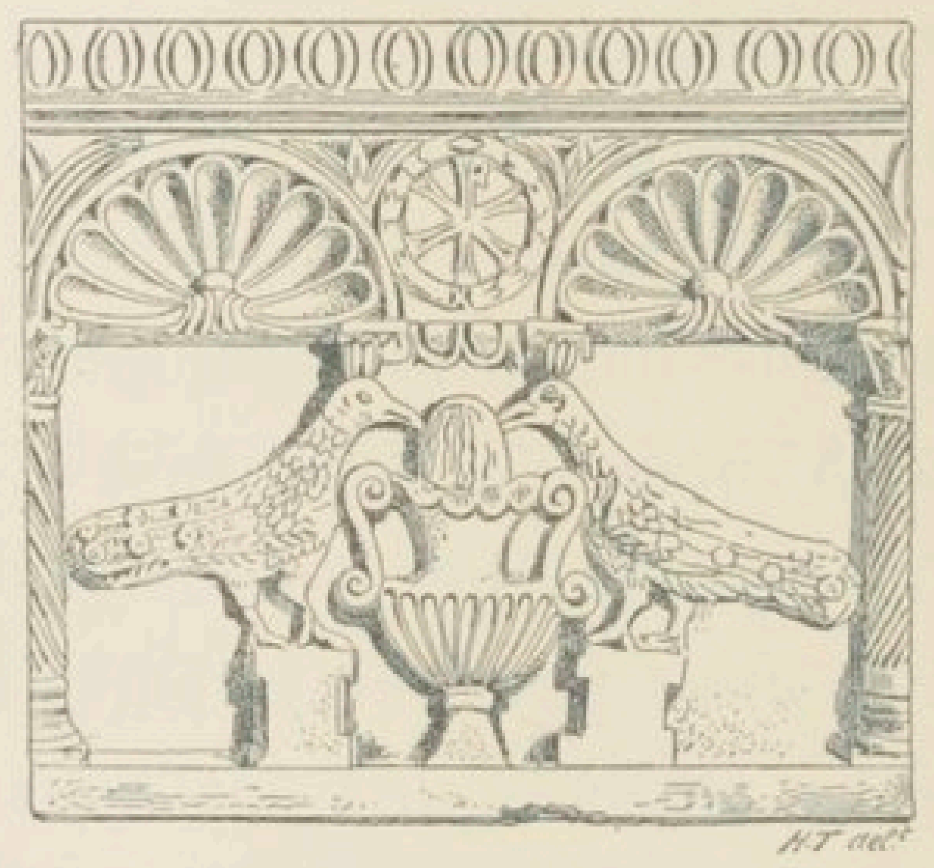
l'église ; il est lui-même précédé d'une cour en forme d'atrium. Il nous est difficile d'assigner une date précise à la construction de cet édifice. Cependant, la netteté de son plan, la juste proportion de ses dimensions, la pureté simple de son architecture nous engagent à penser qu'il a été construit à une époque relativement assez éclairée, et que ce doit être vers la fin du IV[e] siècle ou bien au commencement du V[e]. On peut s'étonner de trouver réunies, dans un édifice de si peu d'importance, toutes les dispositions principales qui caractérisent l'architecture chrétienne et que nous avons rencontrées dans les basiliques. Mais de même que l'architecture de l'antiquité grecque, immuable dans ses principes, se prêtait avec la même convenance à la construction de temples de dimensions bien différentes, nous pouvons remarquer une fois de plus ici, et c'est à dessein que nous nous sommes servi de cet exemple frappant, combien le plan adopté pour la construction des basiliques antiques, plan si bien pondéré dans toutes ses parties, pouvait s'appliquer heureusement aux églises chrétiennes, quelle que fût leur grandeur.



Plan de l'église de Saint-Jean.

Tout à côté de la porte Latine se trouve cette jolie chapelle ronde construite par Bramante d'après les ordres de Jules II, et portant la dédicace de *san Giovanni in Oleo*. Nous ne la citons que pour mémoire

et pour honorer en passant le nom d'un grand architecte. Cette chapelle fut construite à l'endroit même où saint Jean, suivant la légende, avait été plongé dans une cuve remplie d'huile bouillante sous le règne de Domitien, en l'année 93. Le saint évangéliste sortit de cette épreuve sans avoir éprouvé aucun mal ; mais les Pères de l'Eglise, grâce au supplice qu'il avait si victorieusement supporté, décidèrent de considérer Jean comme un martyr et un confesseur de la foi.



Bas-relief d'un sarcophage. — Ravenne.

CHAPITRE VI

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX VIIe ET VIIIe SIÈCLES

TROISIÈME ÉPOQUE

Aperçu général sur l'état de l'Eglise de Rome pendant les VIe, VIIe et VIIIe siècles. — Eglise de Saint-Chrysogone. — Couvent et église de Saint-Sabas. — Mosaïque absidale. — Eglise des saints Nérée et Achillée. — Basilique funéraire de Sainte-Pétronille. — Translation des restes des martyrs. — Chapelle *La Fasciola*. — Construction de la nouvelle église. — Le cardinal Baronius. — Inscription damasienne. — Le mobilier presbytérial. — La mosaïque de l'arc de la tribune.



Monogramme du pape Pascal Ier
Eglise de Sainte-Cécile. — Rome.

CHAPITRE VI

ROME

Après la mort de Théodoric, les Goths ayant adopté les mœurs et les usages des vaincus, en avaient surtout pris les faiblesses et les vices, et n'étaient plus capables de conserver leur conquête. Bélisaire survint et amena avec la victoire une révolution complète. A Rome, il ne s'agissait plus de construire des églises et de les décorer de mosaïques : les papes, cherchant toujours à dominer au bénéfice de l'Eglise les intérêts rivaux qui entraient en lutte, se mêlaient activement à toutes les querelles.

Pour achever la ruine de l'empire des Goths, un autre général, Narsès, avait dû appeler à son secours des Huns, des Gépides et des Longobards, peuples féroces, hordes sauvages et véritablement barbares ; et chaque fois que pendant le cours de ces guerres pleines

de vicissitudes, la malheureuse Rome était assiégée et prise, le pillage suivait toujours la victoire.

Après tous ces maux, d'autres plus grands encore viennent fondre sur l'Italie. En 568, Alboin se met en marche à la tête de la nation lombarde tout entière et, pour protéger l'Italie contre cette invasion formidable, l'empereur d'Orient n'imagine rien de mieux que de payer les Francs pour venir attaquer les Lombards : ce fut un moment de calamité générale.

A cette époque, un homme supérieur à son siècle vint s'asseoir sur la chaire de Saint-Pierre : Grégoire le Grand fut un des plus hardis fondateurs de la suprématie pontificale. Il rétablit l'ordre et la sécurité dans Rome ravagée par la peste, releva les édifices renversés par un récent tremblement de terre, mais ayant trop à faire pour défendre l'Eglise et son pouvoir naissant, il donnait tous ses soins aux luttes extérieures et ne songeait ni à construire ni à décorer de nouvelles églises. Du reste, la misère était extrême autour de lui ; il peint lui-même de couleurs bien vives ce lugubre tableau en disant : « Les villes sont dépeuplées, les forteresses abattues, les églises brûlées, les monastères saccagés, les campagnes désertes et sans laboureurs, les bêtes féroces remplissent tous les lieux qui renfermaient jadis une multitude d'hommes ! » La reine Théodelinde, élevée dans la foi catholique, facilitait à Grégoire ses relations avec les Lombards, et évitait ainsi quelques maux à l'Eglise. Ces adoucissements

permirent au pontife d'entretenir à Rome de vastes greniers pleins de blé venu de Sicile, et d'en distribuer le contenu au peuple pendant les temps de famine si fréquents alors. Rome était, encore à cette époque, remplie de cette populace oisive et affamée qu'avait créée l'empire. Les cérémonies chrétiennes avaient remplacé pour elle les jeux du cirque, mais elle appartenait toujours au maître qui lui donnait du pain et aux empereurs allait succéder l'Eglise.

Le VII[e] siècle, si fécond en événements politiques considérables, ne fut pas plus favorable que le précédent à la création, à la fondation ou à la restauration de monuments ou d'œuvres d'art. Pendant que les conquêtes de Mahomet viennent étonner et effrayer le monde, de nombreux papes se succèdent sur le trône de saint Pierre, toujours luttant pour augmenter les prérogatives de l'Eglise romaine. Ils avaient à combattre, d'un côté, le pouvoir chancelant des exarques, des patriarches et des empereurs de Byzance, de l'autre la domination farouche des Lombards ; et souvent ce ne furent pas ces derniers qui se comportèrent de la façon la plus grossière : l'empereur Constance, étant venu visiter Rome en 663 après une expédition malheureuse contre les Lombards, assista à la messe célébrée par le pontife, puis pilla les plus beaux ornements de la ville et emporta jusqu'aux plaques de cuivre qui couvraient les églises.

Pendant que la ville de Rome était ainsi dévastée, saccagée, abandonnée par ses habitants, la puis-

sance de l'Eglise et l'autorité pontificale s'affermissaient en Occident ; les missions pastorales dans les contrées encore idolâtres et les victoires de Charles-Martel sur les Sarrasins, lui donnèrent un éclat tout nouveau. Le pape, en s'alliant au vainqueur, voulut secouer le joug de l'empire grec. Ce changement complet de politique ne pouvait avoir lieu sans discorde et sans résistance de la part de Byzance : la querelle des images en fut le prétexte ; on l'aurait trouvé ailleurs s'il eût manqué de ce côté.

Ce que Charles-Martel déjà vieux ne pouvait faire, ses enfants l'accomplirent. Le pape Zacharie déposa Childéric, au nom de l'apôtre saint Pierre, et Etienne II plaça la couronne sur la tête de Pépin, 752; en retour, le nouveau roi fit don au Saint-Siège de la province de Ravenne dont les Lombards venaient de s'emparer, mais qu'il promettait de leur reprendre. Etienne II, chassé de Rome par Astolphe, put, avec le secours des Francs, rentrer triomphant dans la basilique de Saint-Pierre, et l'abbé de Saint-Denis déposa sur l'autel de l'apôtre la charte de donation générale : elle comprenait Ravenne, Rimini, Sinigaglia, Urbin, Narni et quelques autres villes moins importantes.

Ainsi s'effaça la souveraineté des Césars successeurs de Constantin, pour faire place à la puissance de l'Eglise. Les papes, se sentant protégés, purent alors se livrer à divers travaux et restaurer les églises. Les moyens artistiques dont ils disposaient étaient bien

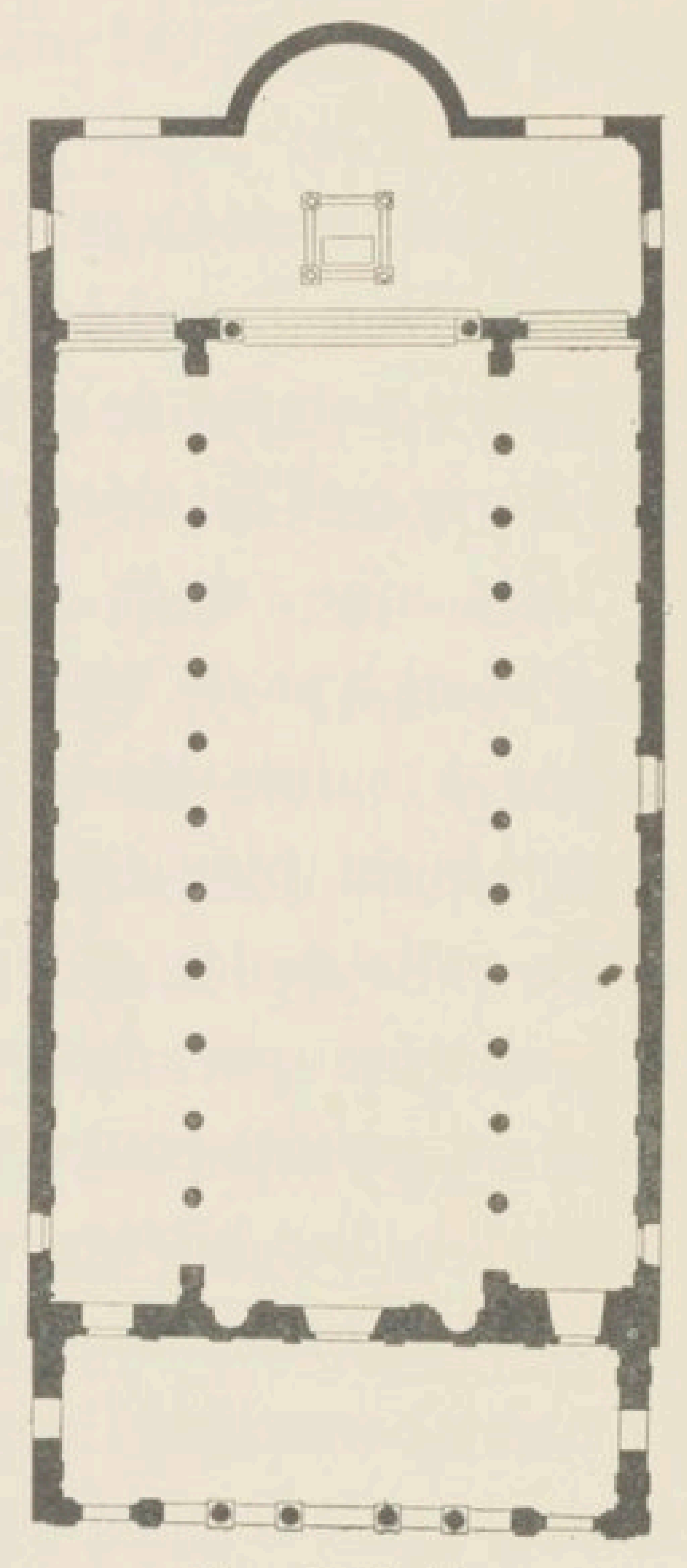
médiocres, nous pouvons cependant citer quelques exemples des restaurations de cette époque.

ÉGLISE DE SAINT-CHRYSOGONE

Bien que l'église de Saint-Chrysogone ait été complètement remaniée par le cardinal Scipion Borghèse en 1623, il est encore facile de se rendre compte de ce qu'elle était avant que Gio. Battista Soria ne l'ait décorée d'une architecture nouvelle, telle que nous la voyons aujourd'hui. C'est encore un beau type de basilique comparable à sa voisine dédiée à sainte Marie, au Transtévère. La disposition générale du plan est à bien peu de chose près la même que celle de la petite église de Saint-Jean : trois nefs, séparées par deux rangées de douze colonnes antiques en granite rouge, portant directement l'entablement et l'architrave, donnent dans un transept ; l'arc triomphal retombe sur deux belles colonnes de porphyre d'ordre corinthien ; en face, se développe une abside circulaire, ayant de chaque côté une chapelle latérale située vis-à-vis des bas côtés. A l'extérieur, un narthex en forme de portique, soutenu par des colonnes, est couvert par un toit à un seul versant. Telles sont encore dans cette église les marques frappantes d'un type bien défini et d'une ancienne origine.

Fondée sous le règne de Constantin par le pape saint Sylvestre, l'église de Saint-Chrysogone occupait

au quartier du Transtévère, près de la rive du Tibre, l'emplacement d'une ancienne naumachie construite par Auguste. Grégoire III la reconstruisit presque entièrement en 731, refit la toiture, la charpente, le sophite et la décora de peintures. « Celui-ci renouvela le toit de saint Chrysogone martyr et couvrit les murs de peintures [1]. » A ces travaux, Grégoire ajouta la construction d'un couvent et y recueillit des moines chassés d'Orient par les iconoclastes. Il reste encore quelques parties assez considérables de l'ancien pavage, surtout dans le bas de l'église. Il était d'une richesse remarquable : c'était une mosaïque de marbre de différentes couleurs formant des entrelacs et des rosaces, appareil auquel on a donné le nom d'*Opus alexandrinum*. Dans l'axe de la grande nef, une bande assez large est ornée de médaillons juxtaposés contenant des animaux en mosaïque ; ce sont des aigles et des dragons alternés d'un bon dessin et d'un beau caractère.


Plan de l'église de Saint-Chrysogone. Rome.

[1] *Livre Pontifical.*

Malgré les restaurations et les embellissements, malgré les plafonds dorés, malgré le caissonnage de la concha de l'abside, malgré ces richesses qui auraient pu dénaturer complètement l'édifice, on est frappé, en entrant dans cette église, de la noblesse de son architecture et de l'harmonie qui règne dans toutes ses parties. Elle a parfaitement conservé son antique caractère de large simplicité et de haute convenance religieuse.

ÉGLISE ET COUVENT DE SAINT-SABAS

Au milieu des jardins et des espaces déserts qui s'étendent de la porte Saint-Paul jusqu'aux ruines gigantesques des Thermes de Caracalla, sur le versant oriental du mont Aventin, des moines grecs de l'ordre de Saint-Basile, chassés d'Orient par les iconoclastes, vinrent au milieu du VIIIe siècle fonder un couvent et construire une église. Les religieux choisirent, pour s'y établir, l'emplacement d'un ancien oratoire élevé dans la maison de sainte Sylvie, mère de saint Grégoire le Grand ; c'est ce qu'indique une inscription gravée vraisemblablement à l'époque de la création du monastère, sur l'architrave du portique extérieur. L'église fut placée sous l'invocation de saint André et du saint abbé Sabas, grec d'origine, abbé de Cappadoce, fondateur de différents monastères en Palestine, mort en 431.

Cet établissement religieux subsiste encore dans

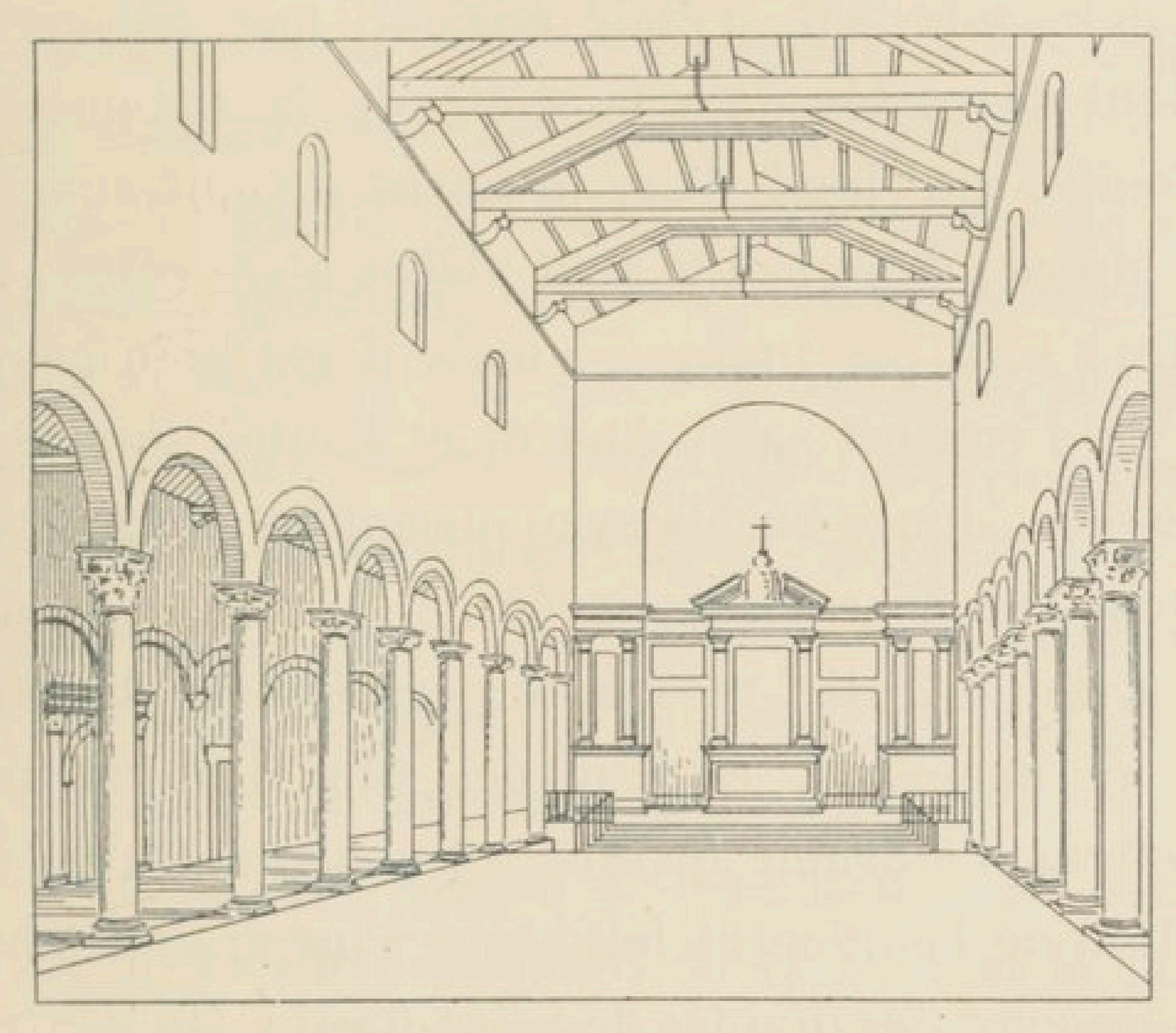
toute la simplicité, mais dans toute l'originalité de sa construction primitive.

Après avoir franchi le mur d'enceinte en passant sous un porche saillant dont la voûte cylindrique et le toit qui la recouvre s'appuient sur deux colonnes de granite, l'église se présente de face, précédée par un corps de bâtiment assez vaste, dont le rez-de-chaussée, soutenu par de forts piliers carrés de briques sert de vestibule. Un étage éclairé par cinq petites fenêtres surmonte ce portique et le sépare d'une *Loggia* ou galerie ouverte par une suite de onze arcades en briques qui portent le toit et retombent sur des colonnettes de marbre. De ce promenoir élevé les moines voyaient en face d'eux les églises de sainte Sabine et de saint Alexis occupant le sommet de la colline et plus loin, un peu sur la gauche, le Janicule et les campagnes qui l'environnent; à droite, le Palatin étageait ses ruines historiques et le Cœlius s'apercevait tout entier coupé de portiques et d'aqueducs.

L'église est divisée en trois nefs et présente les dispositions caractéristiques des anciennes basiliques, mais avec cette particularité, qu'à l'origine, elle devait avoir cinq nefs. On retrouve, en effet, des colonnes incrustées dans les murs latéraux et il est encore facile de distinguer au milieu de la maçonnerie les arcs en briques qu'elles supportaient. De plus, il existe en dehors, longeant les murs de l'église, deux vastes corridors de même largeur que les nefs latérales, et occupant

certainement l'espace réservé jadis aux seconds bas côtés.

Les trois nefs qui subsistent sont terminées par trois absides; celle du milieu, le sanctuaire, le pres-



Intérieur de l'église de Saint-Sabas. Rome.

byterium, élevé de plusieurs marches au-dessus du pavé de l'église, a été complètement séparé de la nef par une cloison décorée de colonnes et de panneaux de marbre se combinant avec l'autel pour former une espèce d'iconostase semblable à ceux que l'on voit dans les églises grecques; sur les côtés, deux petits escaliers descendent aux souterrains : ce travail est moderne et ne remonte pas au delà du XVIIe siècle. Quatorze colonnes de marbre surmontées de chapiteaux presque tous différents supportent directement les arcades et

séparent les trois nefs. La charpente est restée apparente et le pavage est encore formé d'anciennes plaques de marbre.

Cet intérieur, grave et sévère, serait d'une austérité toute monacale s'il n'était enrichi par une grande mosaïque incrustée dans la voûte de la tribune. Elle représente, sur fond d'or, le Christ debout au milieu d'une gloire ; deux saints sont placés à ses côtés ; leurs noms ne sont pas indiqués, mais il est bien croyable que l'un d'eux est saint André, et l'autre saint Sabas. Au-dessous, douze brebis symbolisant les douze apôtres occupent une frise assez élevée.

Le style de cette mosaïque, ces figures démesurément allongées, la raideur des plis des vêtements, permettent d'affirmer qu'elle est contemporaine de la fondation de l'édifice et faite sous l'inspiration absolument grecque des moines de Saint-Basile. On y retrouve un certain caractère dégénéré, une réminiscence assez lointaine des mosaïques exécutées à la même époque à Ravenne par des artistes venus directement de Byzance.

ÉGLISE DE SAINTE-MARIE IN COSMÉDIN

Désignée par la population romaine sous le nom de *Bocca della Verita* parce qu'un antique mascaron de marbre placé sous le portique fermait, disait-on, la bouche sur la main de celui qui, l'ayant présentée, osait proférer un faux serment, cette église remonte à une

ancienne et vénérable origine. Sur cet emplacement, au IIIe siècle, saint Denis avait fondé un oratoire et, plus tard, saint Augustin y réunissait les disciples de son école. Devenue un des refuges des chrétiens d'Orient pendant le règne des empereurs iconoclastes, elle fut appelée *Ecole des Grecs*. Reconstruite sous le pontificat d'Adrien Ier (772-795), *a fundamentis* [1] considérablement agrandie, elle prit la place d'un temple autrefois consacré à Cérès et à Proserpine, *maximum monumentum de tiburtino tufo super eam dependens* [2]. Les colonnes du temple servirent naturellement à la décoration de l'église, et quelques-unes, restées à la place qu'elles occupaient primitivement, se trouvèrent enclavées dans la maçonnerie des murs latéraux, où elles sont encore. Adrien Ier voulut que sa nouvelle création fût ornée avec luxe ; de là lui vint le surnom qui la distingue des nombreuses églises dédiées à la Vierge Marie ; elle est appelée *in Cosmedin (l'Ornée)*, du mot grec κόσμος, qui veut dire : gloire, honneur, ornement.

Sainte-Marie in Cosmedin est située au Vélabre, en face du gracieux temple de Vesta, à côté du très ancien temple de la Fortune Virile, sur cette rive du Tibre que Tarquin l'Ancien s'était plu à embellir. Elle avait un narthex, trois nefs d'égale largeur terminées par des absides, *tres absides in ea constituens* [3] ; mais ce

[1 2 3] *Livre Pontifical. — Vie d'Adrien.*

beau caractère a été complètement dénaturé par les travaux du cardinal Albani exécutés vers 1718. On y retrouve cependant la cathédra de marbre au fond de l'abside et dans la nef les deux ambons qui appartenaient au mobilier du moyen âge, ils ont beaucoup d'analogie avec ceux de Saint-Laurent hors les Murs, sont du même style et doivent dater de la même époque. Il faut remarquer que parmi toutes les églises décrites jusqu'ici dans le *Livre Pontifical*, celle de Sainte-Marie in Cosmedin est la première pour laquelle la construction de trois absides ait été spécialement mentionnée : c'était en effet une chose nouvelle; mais cette innovation devint bientôt très commune. Elle avait été importée d'Orient par les architectes grecs et avait pris naissance dans les églises construites en Syrie aux ve et viie siècles.

Il y avait autrefois une belle mosaïque, placée dans la grande nef au-dessus de la porte d'entrée; c'était un fragment considérable d'un ensemble beaucoup plus important ayant servi à décorer une chapelle élevée par Jean VII, à la basilique de Saint-Pierre; ce fragment a été transporté dans la sacristie où il est facile de le voir. Nous nous réservons d'en parler en même temps que de l'œuvre de Jean VII, lorsque nous décrirons les merveilles groupées par les pontifes et les rois autour des reliques vénérées du prince des apôtres, et détruites ou dispersées par suite de la construction de la nouvelle basilique.

ÉGLISE DES SAINTS NÉRÉE ET ACHILLÉE

L'Eglise dédiée aux deux saints Nérée et Achillée est située sur la *via della Porta Latina,* au milieu d'un quartier solitaire, non loin de la porte Saint-Sébastien par laquelle on sort de Rome pour parcourir la voie Appienne. Elle est adossée aux ruines des Thermes de Caracalla, en face du couvent et de l'église de Saint-Sixte.

Au fond d'une petite place dallée, ornée d'une colonne de granit posée sur une base de porphyre et de deux arbres symétriquement placés, s'élève une bien simple façade percée d'une porte et d'une seule fenêtre à sa partie supérieure; véritable modèle d'architecture pour une église de campagne. Ce monument de si chétive apparence évoque des souvenirs religieux et archéologiques d'une importance telle, qu'avant d'y pénétrer, nous devons nous arrêter un instant, nous reporter aux premiers siècles de l'Eglise, à la formation de la société chrétienne, pour suivre, autant qu'il nous sera possible, dans leurs diverses translations, les reliques des saints martyrs auxquels elle est consacrée. Cette recherche nous fournira l'occasion d'étudier dans ses origines et dans son ordonnance une de ces basiliques cimetériales construites après la paix de l'Église au-dessus de la tombe des martyrs, et dont il nous reste si peu de traces aujourd'hui.

Un consul, nommé Titus Flavius Clemens, neveu de l'empereur Domitien avait épousé une jeune fille du nom de Flavia Domitilla, faisant partie comme lui de l'illustre famille Flavienne et nièce de l'empereur.

Clemens et Domitilla eurent deux fils, Vespasien et Domitien, élevés à la cour impériale avec la plus grande sollicitude sous la garde de Quintilien, leur précepteur. Domitilla était chrétienne et par ses exhortations parvint à faire embrasser la nouvelle religion à son mari. Quelques années plus tard et, malgré la parenté qui les attachait à l'empereur, les deux époux furent accusés, soit d'athéisme, soit d'avoir adopté les coutumes juives et sur ce très mince soupçon, comme dit Suétone, *ex tenuissima suspicione*, Clemens fut condamné à mort et Domitilla exilée. On la relégua à Pandataria, île située en face du golfe de Gaëte entre les îles Ponza et Ischia, connue aujourd'hui sous le nom Santa-Maria.

Les actes des saints Nérée et Achillée font mention d'une autre Domitilla, fille de Plautilla, nièce du consul Clemens et de la première Domitilla. Condamnée comme sa tante au bannissement, dans la quinzième année du règne de Domitien (97) pour avoir confessé la foi chrétienne, elle fut reléguée dans l'île Pontia[1]. Divers auteurs confondent cette dernière Domitilla avec la femme du consul Clemens, mais il est certain que ce

[1] EUSÈBE. *Hist. Eccl.*, III.

fut elle qui donna son nom au cimetière situé dans un de ses domaines entre la voie Appienne et la voie Ardéatine ; cimetière dans lequel elle fut inhumée. Nérée et Achillée, chambellans, *cubicularii*, de cette Flavia Domitilla, chrétiens comme elle, l'avaient accompagnée dans son exil ; ils furent décapités à Terracine, sous Trajan, et leurs corps furent ensevelis au cimetière de Domitilla et placés auprès de l'illustre Petronilla, la fille spirituelle de saint Pierre.

En 1874, Mgr de Mérode acheta la ferme de Tor-Marancia sous laquelle se trouve la catacombe de Domitilla. Par suite de cette acquisition, des fouilles commencées en 1854, mais interrompues presque immédiatement, purent être entreprises à nouveau et suivies avec soin par M. de Rossi. Elles mirent au jour une basilique demi-souterraine de 19 mètres de large sur 30 mètres de longueur, dont les plafonds et les toitures s'étaient écroulés ; deux sarcophages étaient encore en place et quatre colonnes gisaient renversées. Le sol de la basilique devait être situé au niveau du deuxième étage de la catacombe, et les fondations, descendant encore plus bas à travers un troisième étage de galeries, indiquaient bien que ce sanctuaire avait été construit sur l'emplacement d'un des noyaux primitifs du cimetière, en l'honneur d'un ou de plusieurs des saints qui y avaient été déposés. On put reconnaître, alors, et les documents écrits sont en cela d'accord

avec les résultats obtenus, qu'on avait découvert la sépulture de sainte Pétronille et des deux martyrs Nérée et Achillée.

D'après diverses inscriptions trouvées pendant les fouilles, on peut attribuer avec certitude au pape Sirice (390-395) la construction de cette basilique. Sirice poursuivait avec zèle l'œuvre de son prédécesseur immédiat Damase, œuvre entreprise à la glorification des martyrs inhumés dans les catacombes[1].

Commencée à la fin du IVe siècle, déjà restaurée au commencement du VIe, cette basilique fut honorée par la présence de saint Grégoire le Grand venant y déplorer, dans une immortelle homélie, le sort de l'Italie ravagée par les Lombards. Au VIIe siècle, elle devint un lieu de pèlerinage fréquemment visité par ceux qui venaient des Gaules, de la Germanie ou de la Bretagne ; elle est indiquée dans plusieurs manuscrits et itinéraires de cette époque, sous le nom de basilique de sainte Pétronille. Pendant le VIIIe siècle, au moment où la plupart des cimetières souterrains commençaient à être abandonnés, elle avait conservé son ancienne importance. Le pape Grégoire III y institua une station annuelle, lui

[1] Damase, prêtre de l'Eglise romaine, avait été élu évêque de Rome malgré les efforts et les violences de son compétiteur Ursin, parce que, dit le *Livre Pontifical :* « Il était le plus fort et avait le plus grand nombre de son côté. » Lettré, poète même, il s'attacha à rechercher dans les catacombes la sépulture des martyrs et à faire graver sur leurs sarcophages des épitaphes composées par lui, en vers, à leur honneur. Ces inscriptions se reconnaissent à la beauté des caractères et à la netteté de la gravure.

fit don d'une couronne d'or, d'un calice, d'une patène et de divers meubles liturgiques [1].

En 755, après les profanations et les dévastations qui accompagnèrent le siège de Rome par Astolphe, le pape Paul Ier commença à enlever les corps des basiliques extérieures et des cimetières qui entouraient la ville. Nous savons que les restes de sainte Pétronille furent transportés au Vatican ainsi que le sarcophage qui les contenait. En ce qui concerne ceux des saints Nérée et Achillée, nous sommes moins bien informés; peut-être furent-ils retirés à la même époque des cryptes de la basilique, mais on ignore au juste le lieu où ils furent déposés. Tout porte à croire cependant que leur translation eut lieu quelques années plus tard et que l'endroit choisi pour y déposer leurs reliques vénérées fut une église située sur la voie Appienne, depuis longtemps consacrée en leur honneur.

Lorsque saint Pierre et saint Paul, sortant de la prison Mamertine, marchèrent au supplice, les bourreaux leur imposèrent une première station au Forum pour y être flagellés; puis le cortège reprit sa marche se dirigeant vers le grand cirque. Peu après, sur la voie d'Ostie, les deux apôtres furent séparés à un endroit marqué par la petite chapelle des saints *Pietro et Paolo qui separati*. Paul continua sa route jusqu'aux *Eaux Salviennes* (les

[1] *Lib. Pontific.* Grégoire III.

trois fontaines) ; Pierre fut emmené pour être crucifié au Janicule. Pendant ce long trajet, un des linges qui servait à bander les plaies de Pierre s'étant détaché fut recueilli et, plus tard, pieusement conservé dans une chapelle élevée à l'endroit même où il avait été ramassé ; on consacra ce petit édifice sous le vocable de *La Fasciola* (*la bandelette*). Construit dans un quartier occupé, au temps des empereurs, par de misérables juifs, n'ayant pour tout mobilier, comme l'indique Juvénal, que des nattes et un peu de foin, cet oratoire fut par la suite placé sous l'invocation des saints Nérée et Achillée ; c'est lui qui, transformé, reçut très probablement le dépôt sacré de leurs reliques. A l'occasion de cette translation, on entreprit de grands travaux pour rendre la chapelle digne d'abriter de si glorieux martyrs. Cette hypothèse est en accord complet avec le *Livre Pontifical*, qui s'exprime en ces termes à propos du pontificat de Léon III (795-816) : « Ce vénérable pontife « inspiré de Dieu, considérant l'église des bienheureux « martyrs Nérée et Achillée qui tombait déjà de vétusté « et se remplissait d'eau, près de la même église en « fonda une nouvelle dans un lieu plus élevé, très « grande, et qu'il embellit et décora avec une grande « magnificence. » Ce texte s'applique parfaitement à la basilique cimetériale de Tor-Marancia et relate un fait facile à vérifier, même de nos jours. Le second étage de la catacombe reçoit, en effet, les eaux pluviales des terres environnantes, elles inondent les galeries et rendent

leur accès difficile. Il est donc bien naturel qu'en certains cas, leur présence ait pu donner des craintes pour les fondations de la basilique. De plus, l'auteur se sert pour désigner l'église du mot *basilica* toujours réservé dans son texte aux églises construites au-dessus des cimetières, tandis que celles qui existaient dans la ville sont toujours appelées *tituli*, lorsqu'elles sont desservies par un prêtre, ou *diaconæ* lorsqu'un diacre est chargé d'en prendre soin.

Quant à la basilique construite par Léon III, il n'en existe aucune trace visible, aucun vestige, ni à Tor-Marancia, ni aux environs ; or le texte est formel, « il fonda une nouvelle église », tandis que les mots *in superiore loco* ne veulent pas nécessairement dire au-dessus de l'ancienne construction ni exprimer le voisinage immédiat ; ils désignent seulement un endroit plus élevé à l'abri des infiltrations des eaux, et peuvent parfaitement s'appliquer à l'emplacement occupé par l'antique chapelle, emplacement du reste peu éloigné de la basilique cimetériale.

Nous admettons donc que Léon III, à une époque correspondant à celle de la translation des restes de sainte Pétronille, fit élever sur l'emplacement du modeste oratoire *La Fasciola*, une grande et belle église digne de recevoir les corps des vénérés martyrs, et qu'il les y transporta lorsqu'elle fut terminée.

Alors, l'antique basilique cimetériale fut complète-

ment abandonnée. Les investigations récentes n'ont pu faire reconnaître aucun débris, aucun reste du mobilier presbytérial dont elle était ornée ; ni l'autel, ni les ambons, ni les bancs, ni la cathédra n'ont été retrouvés ; il faut en conclure que la basilique a été méthodiquement dépouillée et que ce mobilier a été transporté avec soin dans une autre église. Quelle pouvait-elle être, si ce n'est celle que Léon III faisait construire? Nous retrouverons en effet à Saints-Nérée-et-Achillée quelques-uns de ces vénérables objets.

La basilique de Pétronille n'était qu'à moitié souterraine ; ses murs descendaient bien jusqu'à sept mètres en contre-bas du sol naturel, mais devaient s'élever beaucoup plus haut et être percés à la partie supérieure de fenêtres pour éclairer l'intérieur. Elle était précédée d'un narthex auquel on accédait en descendant un escalier communiquant avec le dehors, et trois portes correspondaient à ses trois nefs. La ruine présente une particularité très singulière ; d'après les mesurages faits par M. de Rossi, la grande nef va en s'élargissant d'environ 2 mètres, depuis la porte jusqu'à l'abside, cette augmentation profite pour la presque totalité à la nef principale. Les nefs étaient séparées entre elles par deux suites d'arcades en briques retombant de chaque côté sur quatre colonnes et deux piliers en maçonnerie faisant saillie l'un sur le mur du narthex, l'autre sur celui du presbyterium. Les colonnes étaient unies, en

marbre cipollin, toutes de dimensions et de hauteurs inégales, et leurs chapiteaux de style corinthien étaient tous différents. Cette variété indique bien la provenance de ces éléments architectoniques ; quelque temple païen avait, comme toujours, été dépouillé au profit de la basilique chrétienne. L'abside est irrégulièrement placée, elle incline sa courbure vers la droite, de telle sorte que la niche ouverte au fond, niche dans laquelle était placée la cathédra, se trouvait rejetée un peu sur le côté, ce qui permettait au prêtre de voir directement l'assemblée des fidèles sans être gêné par les colonnes du *ciborium*.

Deux des colonnes du ciborium ont été retrouvées en 1875. L'une d'elles est ornée d'un bas-relief représentant un homme vêtu de la tunique et du pallium, les mains attachées derrière le dos ; il est vu de profil, appuyé contre une potence au-dessus de laquelle pend une couronne ; derrière lui se tient un soldat qui brandit une courte épée. Au-dessus de cette scène est écrit le nom ACILLEVS.

Le très mince tronçon, seul reste de l'autre colonne, ne permet de reconnaître que la partie inférieure d'un bas-relief semblable, sur lequel devait être tracé le nom NEREVS.

Les saints Nérée et Achillée ont donc été inhumés dans la catacombe de Domitilla. A l'égard de ce fait, il n'y a aucun doute possible. Il est non seulement certi-

fié par saint Grégoire, lorsque, prononçant sa célèbre homélie dans la basilique de Pétronille, il dit : *Isti sancti ad quorum tumbam consistimus* (ces saints sur la tombe desquels nous sommes assis); mais M. de Rossi a été assez heureux pour retrouver une inscription ayant appartenu au tombeau lui-même. Elle est gravée sur une énorme pierre dont un fragment important fut rencontré sous le dallage de l'abside de la basilique. Il présentait la partie droite d'un petit poème de huit vers, fait à l'éloge des saints. Une portion de la partie gauche a été retrouvée plus tard, et l'on a pu ainsi reconstituer l'inscription complète. En voici la traduction exacte :

« Ils étaient enrôlés dans la milice et remplissaient un cruel office, obéissant tous deux aux ordres du tyran. Dominés par la crainte, ils étaient prêts à exécuter ses commandements. Chose admirable ! Tout à coup, ils renoncent à leur fureur, se détournent, fuient, abandonnent le camp impie de leur chef; rejettent les boucliers, les colliers, les traits ensanglantés; confessent le Christ et se réjouissent de triompher avec lui. Croyez sur la parole de Damase ce que peut la gloire du Christ. »

Cette inscription, rapprochée des actes de Nérée et Achillée dont l'autorité peut être accusée d'être quelquefois légendaire, permet de supposer que les deux militaires servaient dans les cohortes prétoriennes souvent employées à l'exécution des cruautés du prince. Le mot *castra*, employé par Damase pour le camp du tyran, servait à désigner à Rome le quartier, la caserne des cohortes prétoriennes. Nérée et Achillée seraient

donc entrés au service de Domitilla après leur conversion.

Sirice, successeur direct de Damase, ayant fait construire la basilique, avait dû faire placer sur le tombeau des deux saints cette pierre gravée en leur honneur. Tout tend donc à démontrer qu'ils avaient été primitivement inhumés dans cet endroit même. Cependant, à ces preuves, il est encore possible d'en ajouter une dernière tirée de la disposition même des lieux. Des restes de construction retrouvés à l'extrémité de la nef droite ont été reconnus appartenir à une époque antérieure à celle de l'érection de la basilique ; elles motivent l'évasement que subit la grande nef et indiquent la volonté de relier ces constructions à la muraille de la basilique, bien que l'ancien massif de maçonnerie suive une direction oblique. On a constaté, de plus, que ces antiques constructions se prolongeaient originairement jusqu'au presbyterium de la basilique. Il est donc évident qu'elles appartenaient au tombeau des deux martyrs, que Sirice voulut à tout prix les conserver, préférant faire dévier les murs de son église que de déplacer les sépultures des saints, ce qui motive l'évasement dont nous avons parlé. Il est en outre constant qu'au IVe siècle, les martyrs seuls avaient le droit de reposer sous l'autel des basiliques ; or Pétronille, n'ayant pas été martyrisée, ne pouvait prétendre à cet honneur.

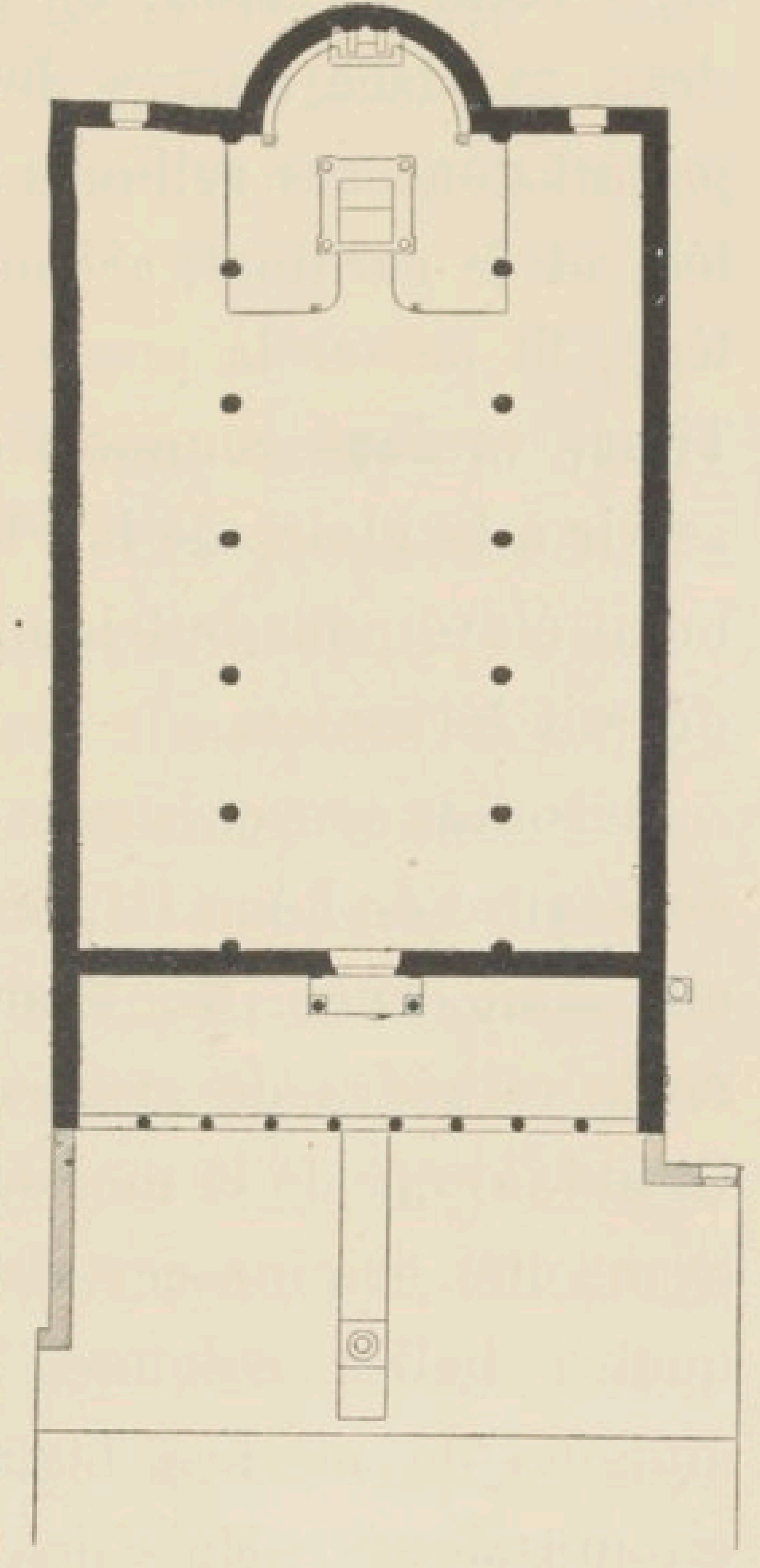
Le sarcophage qui renfermait ses restes était en effet placé dans un passage voûté faisant également

partie des constructions primitives, mais ouvert à droite de l'abside de la basilique. Nous pouvons ainsi reconstituer, à peu de chose près, l'antique construction qui formait le noyau de la catacombe de Domitilla. Elle se composait de deux salles contiguës : la première, celle de gauche, renfermant la tombe de Nérée et d'Achillée, a été englobée dans le presbyterium de la basilique funéraire ; l'autre, celle de droite, conservée dans son état primitif, avait abrité le sarcophage de Domitilla [1].

Il faut avouer que le biographe du pape Léon III était un flatteur. Ce qu'il appelle fonder une très grande église lorsqu'il parle de l'église nouvelle des saints Nérée et Achillée se réduit en réalité à la construction d'une église assez modeste, conçue dans les mêmes données que l'ancienne basilique de Sainte-Pétronille et ayant à peu de chose près les mêmes dimensions. Sa largeur est en effet de 17 à 18 mètres et sa longueur de 30 mètres environ. Elle est divisée en trois nefs par deux suites de six arcades, reposant chacune sur une file de cinq colonnes entières et de deux colonnes engagées dans les murs extrêmes. La nef principale est terminée par une abside de 6^{m},60 d'ouverture. La porte extérieure est précédée d'un porche supporté par deux colonnes ; mais un palier dallé, s'étendant dans toute

[1] *Revue Archéologique.* — Juin 1874. Août 1874. Juillet 1875.

la largeur de la façade, exhaussé de quelques marches au-dessus du niveau de la cour et limité par une rangée de bornes en pierre, indique bien que cette église devait être autrefois précédée d'un narthex complet. Cette similitude de mesure et de forme explique du reste suffisamment la translation du mobilier que nous avons signalée. Tout ce qui avait orné l'ancienne basilique pouvait sans aucun changement s'adapter dans la nouvelle construction.



Plan de la basilique des Saints-Nérée-et-Achillée. Rome.

Cinq siècles après sa fondation, l'église se trouvait dans un si mauvais état, les toitures et les charpentes étaient tellement effondrées qu'il fallut se décider à enlever les saintes reliques ; elles furent transportées, en 1213, à l'église de Saint-Adrien sur le Forum[1]. Elles restèrent dans cet asile jusqu'au XVI[e] siècle, au moment où le célèbre antiquaire Baronius fut créé

[1] Saint-Adrien *in Campo Vaccino* comptait dès l'année 600 parmi les anciennes diaconies de Rome. Le grand mur qui lui sert de façade est antique; il était recouvert de stucs et appartenait à la basilique Emilienne.

cardinal du *titre* des saints Nérée et Achillée. Baronius obtint, alors, après avoir complètement restauré l'église, d'y faire solennellement revenir ses illustres patrons et, à cette occasion, on décida que Domitilla reprendrait sa place auprès de ses glorieux serviteurs. On joignit donc ses reliques à celles de Nérée et d'Achillée, et le cardinal, accompagné d'un magnifique cortège, fit passer la procession sous l'arc triomphal de Titus, voulant comme il le dit lui-même, faire ainsi servir à la gloire de la Flavienne chrétienne le monument élevé pour le triomphe du Flavien païen qui avait détruit Jérusalem.

Baronius conserva avec soin les dispositions générales de l'église de Léon III, ainsi que le riche mobilier dont elle était ornée. Nous pouvons encore admirer, à côté de la cathédra de marbre où s'assit saint Grégoire le Grand, à côté de la mosaïque de la tribune, toutes deux ayant une origine certaine, un ciborium soutenu par quatre belles colonnes de marbre africain et des ambons de marbre blanc incrustés de marqueteries en mosaïques. Mais ici, comme presque partout à Rome, le XVII[e] siècle a imprimé la marque de son luxe mesquin et de son ornementation tourmentée. Il faut, par la pensée, faire abstraction de toutes ces mièvreries, signes d'une dévotion mal entendue, pour se figurer l'édifice tel qu'il devait être dans sa belle et grande simplicité.

Des mosaïques qui recouvraient autrefois la voûte et l'arc de la tribune, ces dernières seules ont pu nous être conservées.

Le sujet principal est une *Transfiguration*, selon la narration de l'évangéliste Mathieu :

Et après six jours, Jésus-Christ prit avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, et les mena sur une haute montagne ; et il fut transfiguré devant eux.

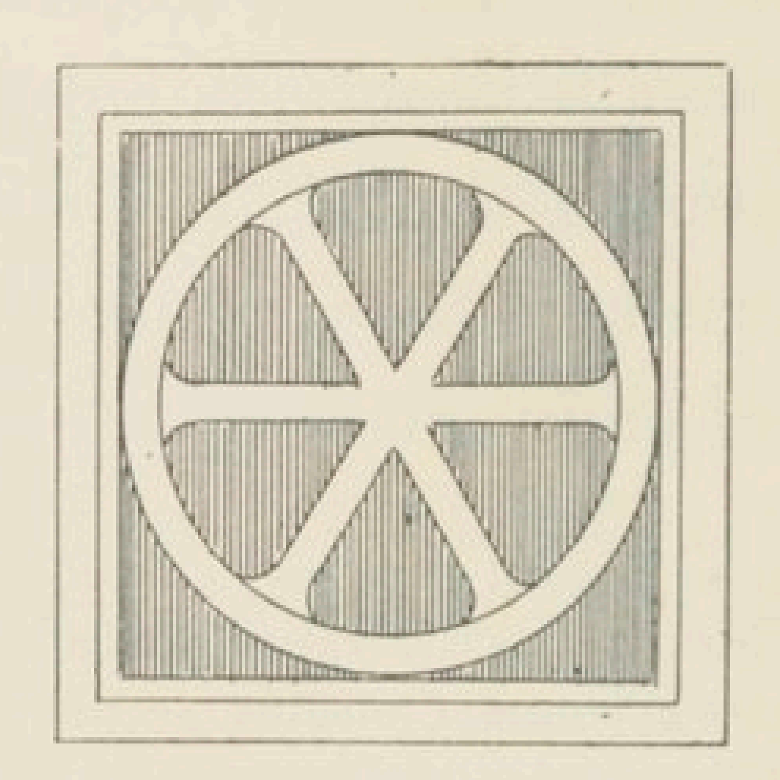
Jésus-Christ, debout et bénissant, occupe le centre d'une auréole de forme ovale [1]. Les prophètes Moïse et Elie sont aux côtés du Seigneur, et les apôtres Pierre, Jacques et Jean, sont prosternés à ses pieds. Les deux prophètes sont de dimension beaucoup moindre que les autres personnages, ce qui semblerait indiquer des figures de second ordre n'ayant qu'une importance assez effacée dans la scène représentée. Du reste, il sont accotés à la gloire de Jésus, et font l'effet de supports ou tenants héraldiques. Aux deux extrémités du tableau, la vierge Marie est représentée debout, assistée d'un ange. D'un côté, elle reçoit l'avertissement céleste ; de l'autre, elle porte son enfant devant elle et semble le présenter au monde.

Dans ces deux groupes, l'ange a de la noblesse et plus d'aisance dans les mouvements que n'en ont les autres

[1] L'auréole est le nimbe de tout le corps de même que le nimbe est l'auréole de la tête. — Sa forme est assez variée, elle est quelquefois circulaire — ailleurs ovoïdale à base et sommet pointus. — Elle peut être formée d'une simple ligne, ou d'un arc-en-ciel, ou de langues de feu, ou de têtes d'anges. — Souvent le champ de l'auréole est bleu étoilé pour figurer le ciel.

figures. La sainte Vierge, au contraire, est d'un aspect sévère et étrange encore augmenté par le grand vêtement rouge qui la couvre tout entière. Quant aux autres personnages, c'est bien la barbarie dans sa plus rude expression; le dessin en est grossier, arrêté par de larges traits noirs; les plis des vêtements manquent absolument de souplesse, on sent le procédé voulu, il n'y a plus rien de naturel; ces gens-là sont aussi difformes que possible. Le Christ est un géant lourd et trapu, auprès de qui les deux prophètes sont deux nains; les apôtres se prosternent dans des poses bizarres et disgracieuses, enveloppés des plis d'une longue toge blanche clavée de noir formant autour de leur corps une sorte de carapace.

Christ, apôtres, anges, Vierge, ont la tête entourée de nimbes d'or, et le tout se détache sur un fond bleu strié de bandes rouges dans le haut, pour imiter les nuages, et sur une bande verte émaillée de quelques fleurs en bas, pour figurer le terrain.



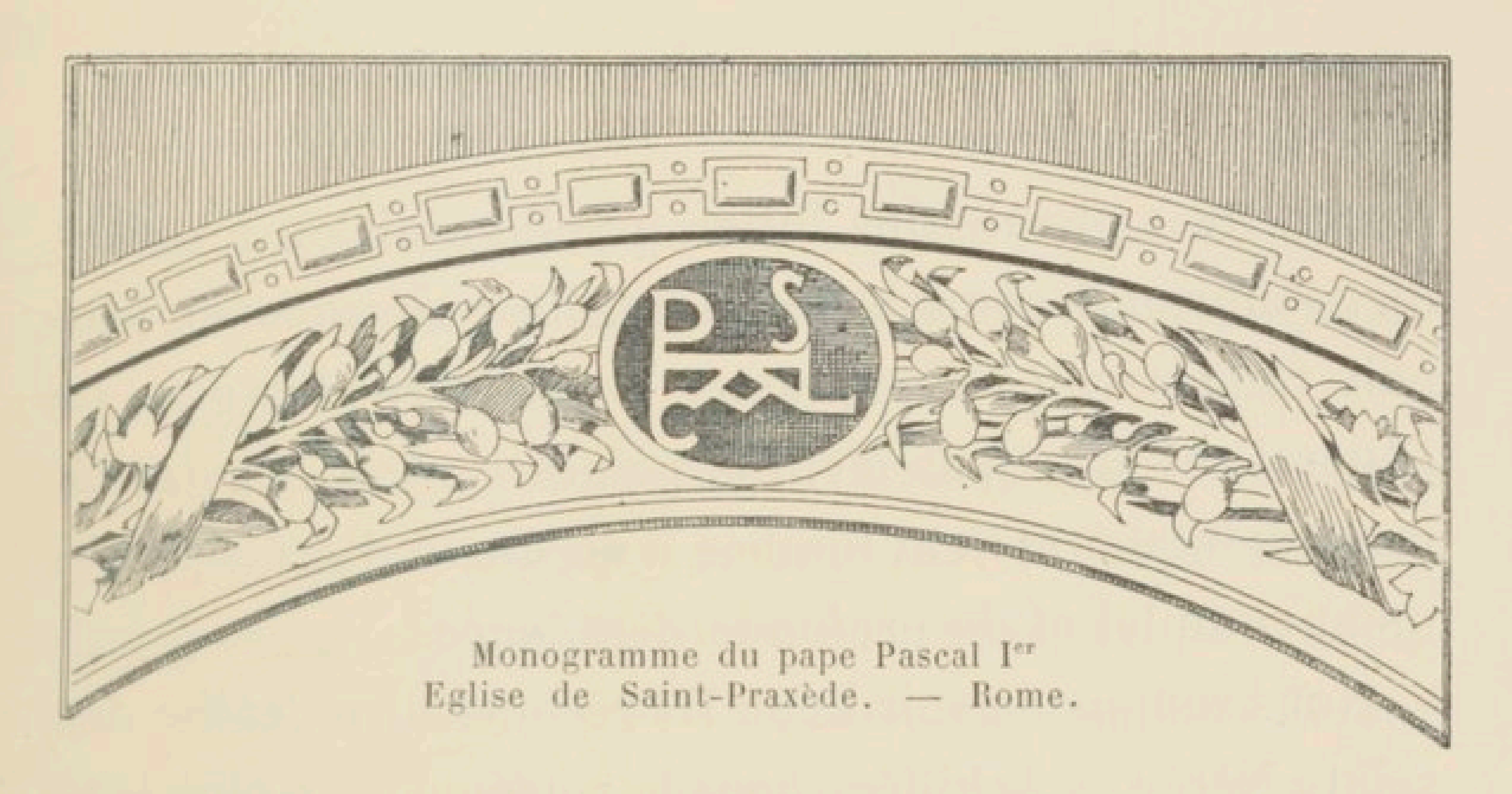
CHAPITRE VII

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AU IXe SIÈCLE

QUATRIÈME ÉPOQUE

Grandeur et prospérité de l'Eglise romaine au IXe siècle. — Etat de la ville de Rome au Xe siècle. — Période pascalienne. — Eglise de Sainte-Marie de la Nacelle. — La Navicella. — Mosaïque absidale. — Eglise des saints Jean et Paul. — Eglise de Saint-Grégoire le Grand. — Eglise de Sainte-Praxède. — Mosaïques de l'abside et du grand arc. — Chapelle de Saint-Zénon, mosaïques. — Eglise de Sainte-Cécile. — Martyre de la sainte. — Translation de ses restes. — Son tombeau. — Mosaïque de l'abside. — Caractère du pape Pascal. — Appréciation sur les mosaïques chrétiennes. — Eglise de Saint-Marc. — Mosaïques de l'arc de la tribune et de l'abside. — Eglise de Sainte-Françoise Romaine. — Mosaïque de l'abside. — Décadence des arts. — Désastres du Xe siècle.



Monogramme du pape Pascal Ier
Eglise de Saint-Praxède. — Rome.

CHAPITRE VII

ROME

Avec le ixe siècle s'ouvre une ère de grandeur et de prospérité telle que l'Eglise romaine n'en avait pas encore traversée. La puissance des papes prend une forme certaine; au pouvoir spirituel considérable qu'ils avaient eu le mérite de se faire reconnaître par de nombreuses nations, vient s'ajouter la domination temporelle. L'évêque de Rome est devenu roi. Par deux fois, Charlemagne a confirmé et augmenté la donation de Pépin, et le pape Léon III, en retour, lui a placé sur la tête, le 25 décembre 800, la couronne impériale.

Pendant la première moitié de ce siècle si brillamment commencé, chacun des papes qui se sont succédé a voulu témoigner de sa nouvelle puissance par quelque trace matérielle; mais, chose curieuse, contraste étrange et bien étonnant, tandis que l'Eglise

sortait triomphante des luttes qu'elle avait eu à soutenir, s'affirmait comme une nouvelle puissance et prenait rang parmi les royaumes de la terre, les arts en général, et principalement la peinture et la décoration monumentale, étaient tombés à un degré d'abâtardissement complet et de profonde décadence !

Nous venons de voir Léon III reconstruire l'église des saints Nérée et Achillée, nous le retrouverons plus tard embellissant la basilique et le palais du Latran; Pascal est animé d'un zèle plus actif encore pour l'entretien et la conservation des édifices religieux; une grande quantité d'églises lui doivent leur restauration ou leur reconstruction. Grégoire réédifie la ville d'Ostie et se livre à Rome à de nombreux travaux. Léon IV enferme dans des enceintes les grandes basiliques de Rome pour les protéger contre le pillage des Sarrasins et crée la Cité Léonine. Malgré ces efforts et ces énergiques précautions, la seconde moitié du IXe siècle est marquée, à Rome, par de grandes difficultées d'abord, des ruines et des désastres ensuite. Nous verrons encore Adrien II encourager la création de quelques œuvres d'art, puis toute trace d'une vie artistique quelconque, même dégénérée, s'efface et disparaît.

Rome, en lutte ouverte et déclarée avec Byzance, ne pouvait implorer le secours des artistes grecs, tandis que ses rapports, de plus en plus intimes et fréquents avec les empereurs de Germanie et les Francs, ne pouvaient que lui faire perdre, à ce contact grossier, les quelques tra-

ditions qui lui restaient encore; aussi les moyens auxquels elle se trouva réduite, devinrent-ils rapidement de jour en jour plus restreints.

Avec Théodora et sa fille Marozia, tout s'écroule, l'anarchie devient complète, les papes laïques, adultères, simoniaques, se succèdent avec rapidité, sans autorité, sans prestige; sont déposés, réélus, chassés, tués. Rome n'était plus la gardienne du principe de l'autorité catholique, c'était une démocratie théocratique gouvernée par des femmes et des prêtres.

Le x[e] siècle s'ouvre ainsi par ces turpitudes, et le monde latin va le traverser au milieu des agitations les plus violentes, des secousses les plus terribles, ne laissant derrière lui que des désastres et des ruines.

ÉGLISE DE SAINTE-MARIE DE LA NACELLE

Au sommet du mont Cœlius s'étend une place irrégulière plantée d'arbres, et décorée d'une petite galère en marbre blanc posée là sur un piédestal par les soins de Léon X; cette place porte le nom de *la Navicella*. Elle marque l'emplacement où s'élevait autrefois la maison de sainte Cyriaque, maison vénérable, maison hospitalière où le grand diacre saint Laurent distribuait les aumônes, recueillait les malades et qui servit probablement de demeure aux évêques avant saint Sylvestre.

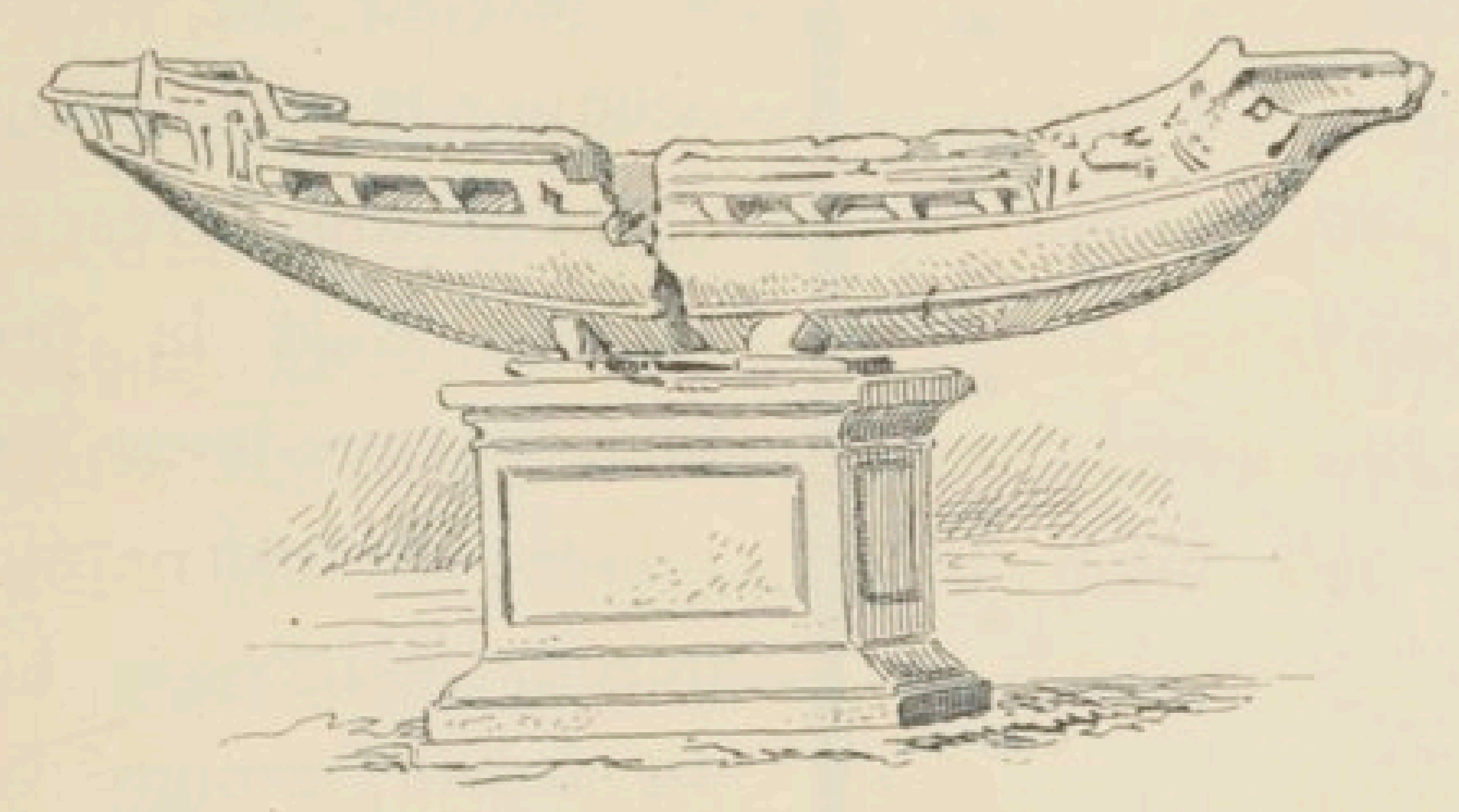
Un pieux fondateur consacra en ce lieu une chapelle dédiée à la sainte matrone sous le nom de *Santa-Maria*

in Dominica. Le pape Pascal I[er] la reconstruisit vers l'année 817 : « L'église de la très Sainte Mère de Dieu « et toujours vierge, Marie, notre reine, qui est appelée « Dominica, construite autrefois, menaçait ruine; ledit « pontife en son habile sollicitude, relevant ses fonde- « ments, la renouvela plus grande et meilleure qu'elle « n'avait été; il en décora l'abside d'une mosaïque[1]. » Le plan est resté à peu près tel qu'il avait été conçu par le vénéré pape. A l'extérieur, un narthex; à l'intérieur, trois nefs séparées par dix-huit colonnes supportant des arcs et terminées par trois absides. Les chapiteaux des colonnes, provenant comme toujours d'édifices païens démolis, sont pour la plupart corinthiens et sculptés avec délicatesse. Au XVI[e] siècle, Léon X, qui avait été cardinal du titre de *Santa-Maria in Dominica*, fit presque entièrement reconstruire l'église d'après les dessins et les conseils de Raphaël. Depuis cette époque, elle est désignée sous le nom de *Santa-Maria della Navicella* (de la Nacelle).

Malgré l'immense renommée de l'artiste illustre auquel Léon X confia cette restauration, malgré l'élégance du portique dont il décora la façade, cette église attirerait peu les visiteurs, si elle n'avait conservé avec son architecture primitive la grande mosaïque dont Pascal I[er] fit décorer la partie supérieure de l'arc et la voûte de l'abside de la tribune.

[1] Livre pontifical. *Vie de Pascal I[er].*

Au sommet de l'arc, le Christ assis est entouré d'une gloire de forme ovale; il bénit ou enseigne d'une main, de l'autre, il tient un volume; de chaque côté, un ange debout précède une suite de six apôtres portant tous un livre d'évangile, sauf le premier à droite que ses clefs désignent comme étant l'apôtre saint Pierre. Au centre de la voûte de l'abside, la Vierge Marie, assise sur un trône, porte son Enfant divin debout sur ses genoux; le



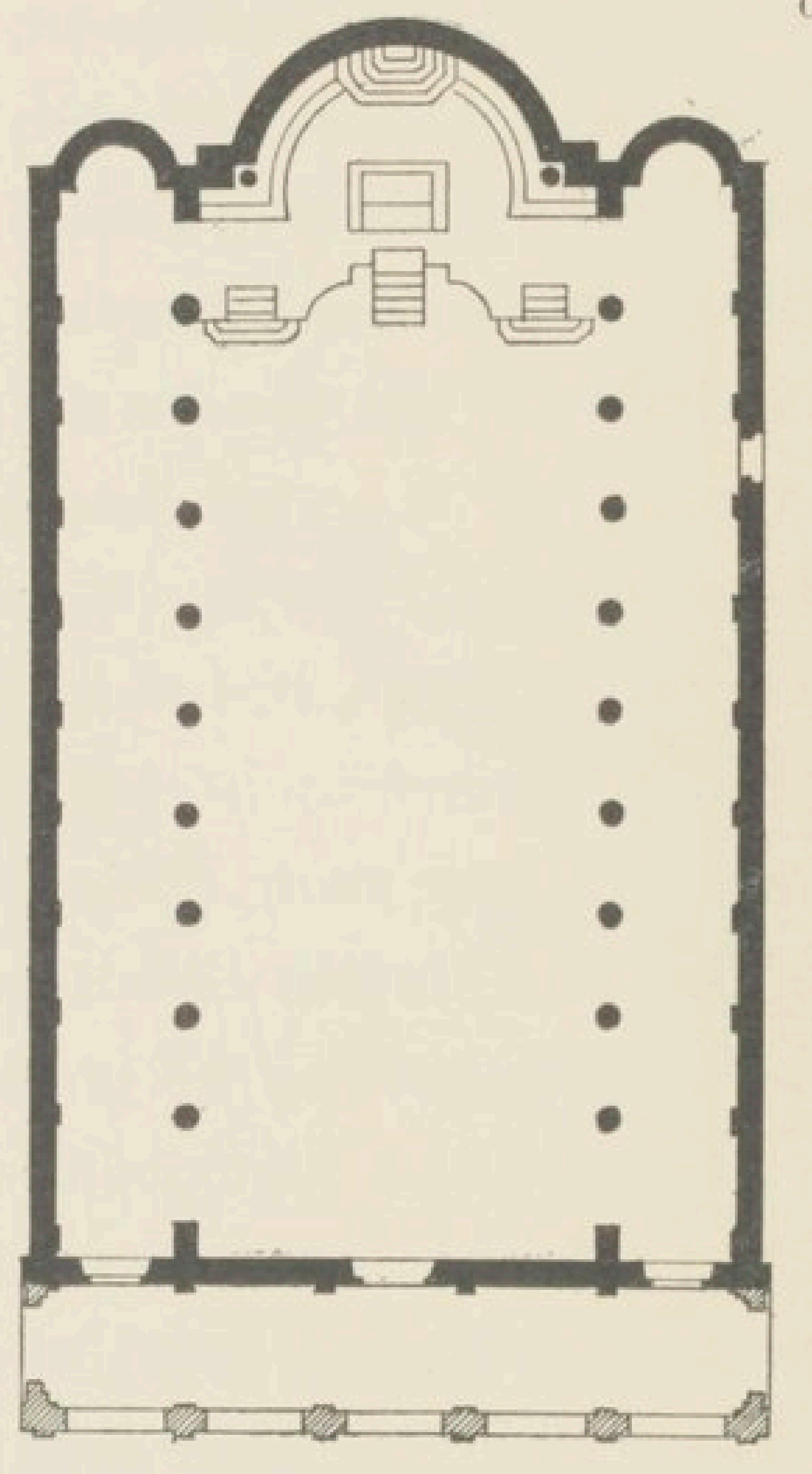
La Navicella à Rome.

pape Pascal, agenouillé sur le tapis du trône, tient en ses mains le pied droit de la Vierge. Sur les côtés sont disposés deux groupes d'anges qui se pressent vers la Mère de Dieu. Une guirlande de feuillage encadre le tableau; à la clef, on voit le médaillon qui contient le monogramme du pape Pascal.

Une grande inscription occupe toute la partie inférieure; elle est composée dans un style extrêmement ampoulé, et rappelle celles de l'oratoire de Saint-Venance. En voici la traduction :

« Il y a quelque temps que cette maison tombait en ruines; main-

tenant elle brille à toujours de l'éclat varié des métaux, et sa gloire resplendit telle que Phœbus dans l'univers, lorsqu'il se dégage des voiles ténébreux de l'obscure nuit. Vierge Marie, c'est pour toi que le vénérable pontife Pascal a bâti avec joie cette demeure qui vivra dans les siècles. »



Plan de l'église de Santa-Maria della Navicella. Rome.

Tout d'abord, il faut s'étonner de voir la Vierge Marie béatifiée, triomphante, assise sur un trône, occuper la place d'honneur, ordinairement réservée au Christ; c'est la première fois, croyons-nous, que cette image se trouve ainsi vénérée. Malgré la barbarie du dessin, malgré la grossièreté de l'exécution de cette mosaïque, cette Vierge est un type; c'est la Madone intronisée que nous allons retrouver partout en Italie, pendant trois ou quatre siècles, avec un visage solennel, une pose majestueuse et des vêtements d'impératrice. Ici, cependant, le costume de la Vierge est plutôt austère que magnifique; elle est vêtue d'une longue robe d'un bleu sombre et encapuchonnée à l'africaine dans un manteau presque noir; à côté d'elle les anges sont d'une maigreur et d'une sveltesse étonnantes;

mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la façon dont ils sont groupés : au premier plan, les figures sont entières, mais derrière elles, celles des plans successifs ne sont plus indiquées que par un échelonnement de nimbes qui monte jusqu'au sommet de la voûte. Cette façon d'exprimer la foule est nouvelle, car jusqu'ici, nous n'avons rencontré dans toutes les mosaïques que des figures juxtaposées ; on se croirait en face d'un tableau de *Beato Angelico*. En dehors de cette intuition de perspective, étrange à cette époque, les signes de décadence éclatent de tous côtés ; l'Enfant Jésus est d'une laideur repoussante, et le Christ est d'une longueur démesurée ; les ornements eux-mêmes sont grêles et mesquins et s'écartent complètement des beaux modèle de l'antiquité romaine.

ÉGLISE SAINTS JEAN ET PAUL

En sortant de l'église *Santa-Maria della Navicella*, nous laisserons sur notre gauche le couvent des Frères de la Trinité, nous passerons sous l'arc de Dolabella pour descendre, par une rue assez étroite et tortueuse, le versant du mont Cœlius qui fait face au Palatin, et, à peu de distance, nous rencontrerons la belle église consacrée aux saints Jean et Paul.

Frères et citoyens romains, Jean et Paul habitaient au Cœlius une maison dans laquelle ils furent décapités par ordre de l'empereur Julien l'Apostat. Peu après

cette sanglante exécution, la demeure des deux martyrs devint une église et, plus tard, on édifia une belle basilique sur cet emplacement. Rien de bien saillant à l'extérieur, si ce n'est le beau portique, *narthex*, dont les colonnes reposent sur le dos de grands lions de porphyre. Mais l'intérieur est vraiment remarquable : l'église est divisée en trois nefs par deux files de sept belles colonnes de granit sur lesquelles porte directement l'entablement ; un plafond caissonné masque l'antique charpente, mais le beau pavage primitif en grande mosaïque de marbre, *opus alexandrinum*, a été conservé. Auprès du ciborium, on voit encore la pierre sur laquelle les deux têtes furent coupées. Nous pouvons regretter de ne trouver dans l'église des saints Jean et Paul aucune trace de mosaïques ; mais nous constaterons avec intérêt, à quel point elle a conservé le caractère de simplicité sévère, de luxe austère, que lui avaient imprimé les premiers constructeurs.

Vu du Palatin ou de la voie Suburra qui mène au Colysée en passant sous l'arc de Constantin, le chevet de l'église s'élève entre des grands arbres dont il domine la cime ; à la partie supérieure, une galerie formée de petites arcades portées sur de minces colonnettes, donne à cette construction sévère, faite de briques noircies par le temps, un caractère d'élégance, inusité dans ces vielles basiliques. C'est encore un coin de cette Rome pittoresque, dont le pinceau et le crayon des artistes peut emporter un souvenir durable.

ÉGLISE DE SAINT-GRÉGOIRE LE GRAND

Nous ne passerons pas devant l'église dédiée à saint Grégoire le Grand, sans saluer une des plus belles figures de l'histoire ecclésiastique, sans honorer le nom d'un des plus éminents fondateurs de l'autorité pontificale.

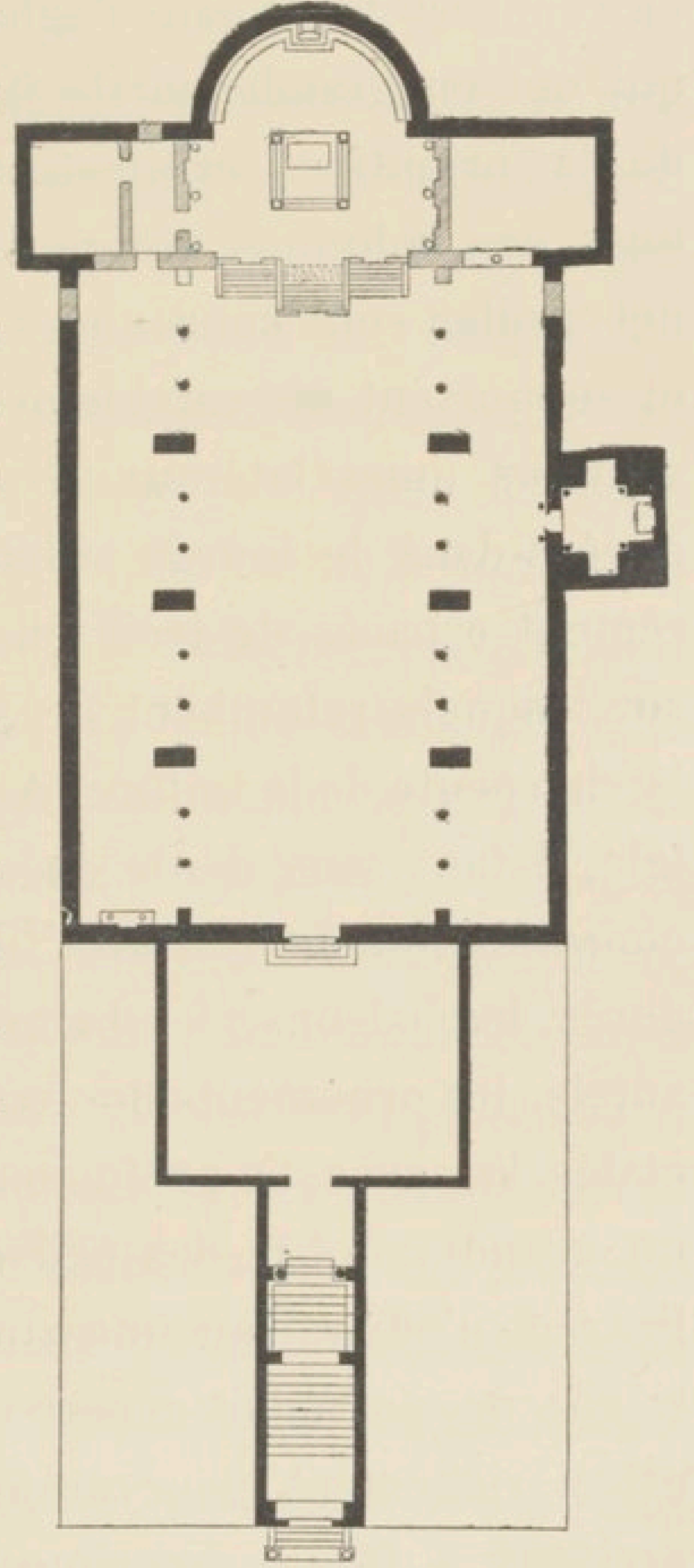
Cette église est située un peu plus bas que la précédente, sur cette pente du Cœlius que les anciens nommaient *Clivus Scauri ;* à la place qu'occupait une des maisons de la famille sénatoriale Anicia, dont faisait partie Grégoire. Pendant son pontificat, il consacra lui-même cette demeure, et la transforma en un monastère placé sous l'invocation de saint André. Un siècle après, Grégoire II (715-731), voulant glorifier son illustre homonyme, fonda en son honneur sur un terrain voisin une belle église. Cet édifice, restauré à différentes époques, décoré d'une façade nouvelle, d'un élégant portique et d'un magnifique perron par l'architecte Gio-Battista Soria, d'après les ordres du cardinal Scipion Borghèse en 1633, est devenu un vrai musée des œuvres de la seconde Renaissance ; Michel-Ange, le Guide, le Dominiquin, Carrache, y sont largement représentés, mais il n'a plus rien de commun avec l'église primitive, ne la rappelle en aucune façon et ne nous aurait pas arrêté, si l'on n'y vénérait un des plus grands génies du moyen âge.

ÉGLISE DE SAINTE-PRAXÈDE

Abandonnons maintenant le Cœlius pour l'Esquilin, laissons de côté les Thermes de Titus pour gravir la colline et arriver auprès de la grande basilique de Sainte-Marie Majeure, nous trouverons dans une toute petite rue appelée *via di San-Martino*, l'entrée peu apparente de la très intéressante église dédiée à sainte Praxède.

Sainte Praxède et sainte Pudentienne étaient, comme nous l'avons vu, toutes deux filles du sénateur Pudens. Les deux sœurs se livraient aux mêmes actes de piété, et Praxède conservait dans un puits, dont on voit encore l'orifice au milieu de l'église, les ossements des martyrs dont elle avait recueilli les corps. Au IIe siècle, le pape Pie Ier éleva un oratoire en l'honneur de la sainte, dans la maison même de son frère Novatus. En 822, le pape Pascal reconstruisit en entier l'église de Sainte-Praxède, en fit une belle basilique à trois nefs avec abside central et transept, ce qui était rare à cette époque, et l'orna de ving-six colonnes de granit provenant d'édifices antiques. « L'église de la bienheureuse martyre en « Jésus-Christ Praxède, bâtie dans les temps anciens, « détruite par la vieillesse, prête à tomber par ses fon- « dations, menaçait ruine ; ce vénérable pontife, en « changeant quelque peu la place, l'éleva en meilleur

« état qu'elle n'avait été. Il décora de couleurs variées « l'abside ornée d'une mosaïque, et de la même « manière, il acheva mer- « veilleusement et à l'aide « des mêmes émaux un « arc triomphal... En ou- « tre, il fit dans la même « église l'oratoire du bien- « heureux Zénon, martyr « en Jésus-Christ, et y pla- « çant son corps vénéré, « il l'orna de mosaïques « avec profusion [1]. » Le *Livre Pontifical*, habituellement très bref, entre à propos de l'église de Sainte-Praxède dans tous les détails nécessaires. En 1560, saint Charles Borromée nommé, par son oncle Pie IV, cardinal titulaire de cette église, la restaura, fit reconstruire la façade et bâtit le monastère annexé pour les moines de Vallombreuse.



Plan de l'église Sainte-Praxède. Rome.

Il faut gravir un escalier droit, espèce de portique

[1] Livre Pontifical. *Vie de Pascal Ier*.

voûté, enclavé dans les constructions voisines, pour arriver au niveau d'un assez vaste atrium, d'où l'on entre directement dans l'église. Malgré les restaurations qui ont en grande partie fait disparaître le caractère de la primitive architecture, on retrouve quelques-unes des colonnes antiques qui séparaient les trois nefs ; elles sont couronnées de chapiteaux corinthiens et supportent un entablement au-dessus duquel s'élèvent les murs latéraux. Les autres colonnes ont été noyées dans de lourds piliers en maçonnerie, régulièrement espacés de trois en trois entre-colonnements, sur lesquels retombent de grands arcs élevés jusqu'à la charpente de la toiture. A cette mutilation fondamentale, datant sans doute du XIIe siècle, et exigée par la consolidation de l'édifice, il faut ajouter les plafonds dorés, les balcons, les balustrades, les baldaquins des autels, les ornements des XVIIe et XVIIIe siècles, apportés, étalés là, avec la profusion que l'on rencontre dans un grand nombre des églises de Rome. Aussi Sainte-Praxède n'offrirait aucune particularité bien intéressante, si elle ne possédait encore ses mosaïques. Or, elle en est si richement pourvue que tout voyageur qui, en arrivant à Rome, exprime le désir de voir des mosaïques, est fatalement conduit à Sainte-Praxède. Ces mosaïques couvrent non seulement la voûte de la tribune, mais aussi, l'arc triomphal qui précède le transept et la voûte tout entière d'une chapelle latérale dédiée à saint Zénon. Elles sont d'un puissant effet

décoratif, et se prêtent à une étude toute particulière.

Il existe, une relation tellement directe entre la mosaïque de l'abside de Sainte-Praxède et celle de l'église des saints Cosme et Damien, que l'on pourrait presque les croire copiées littéralement l'une sur l'autre. Ici cependant, les deux sœurs Praxède et Pudentienne ont été substituées aux deux frères africains, le pape Pascal I[er] au pape Félix IV ; de plus, saint Zénon a pris la place de saint Théodore. A cela près, rien n'est changé ; c'est le même sujet, la même ordonnance, le même nombre de personnages, les mêmes mouvements. Au sommet de la voûte, dont tout le fond est bleu d'azur, la main de Dieu tient une couronne ; au centre, une grande figure du Christ revêtu d'un manteau d'or à reflets rouges, est debout, le bras droit levé pour bénir, un volume dans la main gauche ; à ses pieds coule le fleuve sacré IORDANES. A droite, saint Paul présente à Jésus sainte Praxède, vêtue d'étoffes rehaussées de galons et de pierreries ; elle tient dans ses mains, recouvertes des plis de son manteau, une couronne qu'elle semble offrir. A sa suite, le pape Pascal, la tête encadrée d'un nimbe bleu carré, indiquant que le personnage est encore vivant, porte dans ses mains un édicule représentant l'église qu'il vient de faire reconstruire ; sa tunique blanche est recouverte d'une chasuble jaune rehaussée de rouge. Du côté opposé, saint Pierre

présente au Sauveur sainte Pudentienne, portant un costume aussi splendide que sa sœur et offrant également une couronne ; auprès d'elle, saint Zénon tient à la main le livre des Evangiles. De chaque côté du tableau, on retrouve les deux palmiers d'or des saints Cosme et Damien, et sur la cime de l'un d'eux, le même phénix à auréole lumineuse, symbole de résurrection et d'immortalité.

La composition est de même encadrée d'une bordure de feuillages et d'ornements d'un dessin presque identique, ayant à son sommet le monogramme du pape Pascal [1], et accompagnée d'une frise inférieure où douze apôtres, sous forme de brebis, entourent l'Agneau mystique. Aux deux extrémités, on a représenté les villes saintes, Bethléem et Jérusalem. Une inscription placée au-dessous peut se traduire ainsi :

« Cette demeure pieuse brille de l'éclat des métaux variés par les soins du souverain pontife Pascal ; il place sous ces murs les corps de plusieurs saints : celui de Praxède aimée du Seigneur dans les cieux; pour la gloire du siège apostolique leur donnant la sépulture, avec confiance de mériter par eux l'accès du séjour céleste. »

Mais ce que le mosaïste de Pascal n'a pu trouver dans l'œuvre de son confrère du temps de Félix IV, et ce qui fait la marque particulière de la sienne, c'est la maigreur, l'exiguïté, l'étroitesse des personnages, l'air farouche, inculte des figures, qui semblent pétrifiées ;

[1] Frontispice du chapitre VII.

ses brebis sont difformes et semblent dessinées par la main d'un enfant; tous ces êtres ont un caractère particulièrement barbare que nous n'avons pas encore constaté à ce point.

La mosaïque du grand arc de la tribune, semblable en cela aux mosaïques de l'arc de l'église des saints Cosme et Damien, nous ramène à la vision de saint Jean et au chapitre IV de son *Apocalypse*. Mais ici, la composition est complète et n'a pas été en partie détruite et tronquée par les travaux de consolidation et de restauration. Au centre, sur un fond d'or, l'Agneau est couché sur le livre aux sept sceaux posé sur un trône orné de pierreries et surmonté d'une croix :

« Je regardais et je vis au milieu du trône et des quatre animaux et au milieu des vieillards, un agneau égorgé. » (*Apoc.*, chap. V.)

Sept flambeaux, trois à gauche, quatre à droite et deux anges de chaque côté, accompagnent le trône :

« Et il y avait devant le trône sept lampes allumées qui sont les sept esprits de Dieu. »

« Je regardais encore et je vis autour du trône et des animaux et des vieillards, la voix de plusieurs anges. » (*Apoc.*, chap. IV.)

Vers les extrémités de cette partie supérieure de la décoration, on voit les animaux symboliques nimbés de bleu, à demi cachés par des nuages formés de stries horizontales de couleur rouge, bleue et jaune.

« Il y avait quatre animaux.... »

Plus bas, vingt-quatre vieillards, douze de chaque côté, forment trois groupes en hauteur; ils sont vêtus de blanc, et de leurs mains recouvertes du pli de leur manteau, élèvent vers l'Agneau des couronnes d'oblation.

« Les vingt-quatre vieillards se prosternaient devant Celui qui est assis sur le trône et ils adoraient Celui qui vit dans les siècles des siècles, et ils jetaient leurs couronnes devant le trône... » (Chap. IV.)

La scène se déroule ainsi dans toute sa majesté, elle est complète et nous explique ce qui manque à la mosaïque des saints Cosme et Damien.

Malgré la rudesse de l'exécution, et la simplicité de la composition, c'est le symbolisme pur qui frappe ici les yeux, et donne à cet ensemble un caractère suprême d'élévation et de grandeur. Le chœur des vieillards accompagne la scène. Ils sont là, exécutant tous le même geste, semblablement drapés dans des costumes semblables, expression unanime de la même pensée, comme le chœur antique de la Grèce ou de l'Asie, pour faire ressortir et augmenter par sa présence l'importance de l'action principale. Beaucoup de vases peints et certains bas-reliefs reproduisent presque exactement cette disposition.

Sur l'arc triomphal qui précède le transept, apparaît la Jérusalem céleste :

« Et moi Jean, je vis descendre du ciel la Sainte Cité, la nouvelle Jérusalem qui venait de Dieu, parée comme l'est une épouse pour son époux »..... « La muraille était bâtie de pierres de jaspe ; mais la

ville était d'or pur semblable à du verre très pur »..... « Elle avait une grande et haute muraille et douze portes, et douze anges aux portes..... » (*Apoc.*, chap. XXI.)

C'est à traduire cette merveilleuse vision et la représenter aux yeux des fidèles, que s'était attaché l'artiste ; sa tâche était ardue, au moins difficile, et il faut lui tenir compte de la faiblesse des moyens dont il disposait pour remplir un tel programme. Au reste, tels devaient être interprétés les sentiments religieux de l'époque et la Jérusalem nouvelle devait apparaître aux yeux du pape Pascal comme la représentation de l'Église triomphante et victorieuse, s'ouvrant une ère de gloire, de puissance et de richesse avec l'épée de Charlemagne et prenant possession du monde à l'abri de son royaume temporel nouvellement reconnu.

La partie supérieure de l'arc est occupée par une enceinte irrégulière percée de deux portes et formée de blocs d'or et de pierres précieuses. Dans cette enceinte se tiennent vingt et un personnages : au centre, le Christ couvert d'une tunique rouge, la tête ornée d'un nimbe crucifère lève la main droite pour bénir ; deux anges sont à ses côtés. A gauche du spectateur, la sainte Vierge et sept saints sont debout, le bas du corps caché par la muraille. La Vierge est voilée, comme celle de Sainte-Marie della Navicella, d'une grande étoffe sombre qui lui couvre toute la tête; à côté d'elle, saint Jean-Baptiste, habillé de jaune et couvert d'un manteau noir, est accompagné de six apôtres vêtus de

blanc ; ils offrent au Sauveur leur couronne d'oblation. A droite, une femme parée d'un diadème et de bijoux, drapée dans un long vêtement pourpre, représente sainte Praxède ; elle est suivie de saint Pierre et de cinq apôtres offrant également leur couronne. De chaque côté, derrière les apôtres, on voit un vieillard qui étend la main vers Jésus ; ce sont les deux prophètes Isaïe et Jérémie :

« La muraille de la ville avait douze fondements où étaient les douze noms des apôtres de l'Agneau. »

« Vêtus de robes blanches et tenant des palmes dans la main. »

« Les nations marcheront à sa lumière et les rois de la terre y apporteront leur gloire et leur honneur. » (*Apoc.*, chap. XVI.)

L'expression perspective, qui nous a étonné à la Navicella, ne se retrouve plus ici, les corps se distinguent dans les groupes, et les têtes s'aperçoivent dans le même plan, les unes au-dessus des autres.

Cette façon de rendre la vision de saint Jean, toute naïve qu'elle soit, frappe cependant l'esprit par son extrême simplicité et conserve une sorte de grandeur. Etait-ce impuissance ? Cherchait-on à saisir le spectateur grossier et inculte de cette époque par une ordonnance à la portée de son intelligence ? Nous penchons pour la première de ces deux suppositions, car le dessin de toutes ces figures, la pose de tous ces personnages dénotent chez l'artiste chargé de ce travail et chez ses inspirateurs, une indifférence complète ou une ignorance presque absolue en ce qui concerne la partie artistique

de l'œuvre ; et si l'on comparait toutes ces barbaries étalées sur ces voûtes et sur ces murailles, c'est au grand arc qu'il conviendrait de décerner la palme de la laideur et de la difformité.

Parmi les chapelles secondaires qui s'ouvrent sur les bas côtés de l'église, il en est une, célèbre et vénérée entre toutes, car elle renferme un tronçon de la colonne où fut attaché Jésus-Christ pour être flagellé. Ce fragment de marbre, haut d'environ trois pieds, a été rapporté de Jérusalem par le cardinal Jean Colonna en 1223; mais la chapelle, comme l'indique le texte du *Livre Pontifical*, a été édifiée par le pape Pascal. Cette origine est du reste confirmée par deux vers gravés dans l'architrave de marbre qui surmonte la porte d'entrée.

PASCHALIS PRÆSVLIS OPVS DECOR FVLGIT IN AVLA —
QVOD PIA OPVLIT VOTA STVDVIT REDDERE. DO.

A l'extrémité du dernier vers se trouve le monogramme du pape[1].

Au-dessus de cette porte, sur la face extérieure, un double rang circulaire de médaillons dessine une sorte d'arcade qui encadre une fenêtre; des effigies en mosaïque, assez semblables à des monnaies remplissent ces médaillons. Dans la première rangée, Jésus est placé

[1] Frontispice du chapitre VI.

au milieu de ses douze apôtres; dans l'autre, la Vierge portant l'Enfant, est entourée des portraits de Novatus, de Timothée, de Praxède, de Pudentienne et de quelques autres saints[1].

L'intérieur de la chapelle se compose d'un espace carré, sur trois côtés duquel sont creusées autant de niches rectangulaires ; il est couvert d'une voûte d'arête et orné aux angles de quatre colonnes corinthiennes d'époques différentes. Le pavé, formé de petites plaques de marbre de porphyre et de serpentin taillées géométriquement, est un des plus anciens exemples de cet *opus sectile* qui succéda à l'*opus vermiculatum* employé jusqu'alors.

La surface des murs et des voûtes est presque entièrement couverte de mosaïques : à la clef, le Christ est figuré dans un médaillon soutenu par quatre anges debout, vus de face, vêtus de robes blanches clavées de rouge, placés suivant les arêtes de la voûte les bras élevés au-dessus de leur tête.

Une remarquable mosaïque, située dans la niche ménagée au-dessus de l'autel, représente Marie tenant son divin fils sur ses genoux; Praxède et Pudentienne sont en adoration à ses côtés. Les lunettes, ou les quatre parties cintrées réservées sous les arcs de la voûte, sont occupées par quatre tableaux : une *Transfiguration;* le *Trône* entouré de saint Pierre et de saint

[1] Cette porte est reproduite dans Ciampini, *Vetera monumenta*, à la planche XLVIII et dans l'ouvrage de Canina sur les basiliques, planche XLIII.

Paul ; l'*Agneau* nimbé debout sur un monticule d'où s'échappent les fleuves du Paradis et quatre cerfs qui viennent s'y désaltérer; enfin, sur le dernier panneau, les apôtres *Jean*, *André* et *Jacques*. Ces mosaïques sont moins mauvaises que celles de l'église; la pose des personnages est plus naturelle et les draperies ont plus de souplesse; elles sont d'une exécution plus ferme et plus soignée; l'artiste avait mieux que ses confrères conservé les traditions de l'ancienne école romaine. Toutes les mosaïques de Sainte-Praxède apparaissent aujourd'hui dans un parfait état de restauration; ce travail a été d'autant mieux exécuté qu'on s'est attaché à ne pas changer le caractère de l'œuvre primitive, à réparer les dégradations matérielles et à raviver les couleurs ternies par le temps.

ÉGLISE DE SAINTE-CÉCILE

Dans le quartier le plus populeux, le plus sale, le plus pauvre, le plus encombré de vieilles masures ; à travers quelques façades délabrées dont le revêtement tombe par plaques pour laisser voir à nu une misérable contruction de brique et de terre; au milieu de cette agglomération de ruelles, de culs-de-sac et d'escaliers qui gravissent les premières pentes du Janicule au-dessus du port de Ripa-Grande ; au fond d'une cour, vaste et silencieuse, fermée sur la voie publique par un

portique, s'élève l'ancienne basilique placée sous l'invocation de sainte Cécile.

Hâtons-nous de le dire, il ne reste plus grand'chose des anciennes splendeurs. Les galeries intérieures du premier étage ont disparu, même les vingt-quatre belles colonnes de granite gris qui séparaient les trois nefs, ont été, en 1823, encastrées dans de forts piliers en maçonnerie jugés nécessaires pour consolider l'édifice. L'église de Sainte-Cécile a cependant une noble et bien ancienne origine; elle est élevée sur l'emplacement autrefois occupé par la maison paternelle de la sainte; or, Cécile appartenait à l'illustre famille Cœcilia.

Sainte Cécile est une des plus charmantes et intéressantes figures du martyrologe chrétien. Romaine, elle était de race sénatoriale; élevée dès son enfance dans la foi chrétienne, elle fut cependant mariée, suivant le désir de ses parents, à un jeune homme nommé Valérien, non encore converti. Cécile, qui s'était, à l'insu de son père, consacrée au service de Dieu, persuada à Valérien d'aller s'entretenir avec le pape Urbain qui se tenait caché dans une des catacombes de la voie Appienne. Valérien et Tiburce son frère revinrent de cette visite parfaitement disposés à embrasser la foi chrétienne, retournèrent auprès d'Urbain et reçurent le baptême. Tous deux furent pour ce fait condamnés à mort et subirent leur sort avec une telle constance que l'officier qui présidait à l'exécution, un certain Maximus, demanda à se faire

chrétien séance tenante et à partager leur supplice. Almachius, préfet du prétoire, ayant appris que Cécile avait fait distribuer aux pauvres et remis aux chrétiens tout ce qui restait des biens des vaillants martyrs, fit une enquête et voulut la forcer à sacrifier aux idoles. A la suite d'un interrogatoire, et sur son refus obstiné, il la fit enfermer dans la salle des étuves de la maison qu'elle habitait et ordonna de surchauffer la vapeur pour la faire périr; mais la sainte fille sortit vivante et triomphante de cette épreuve; alors le préfet envoya un de ses licteurs pour lui trancher la tête. La main du soldat trembla-t-elle à l'aspect de la douce et jeune victime? Toujours est-il que Cécile survécut encore aux trois coups de hache dont elle fut frappée, la loi n'autorisant pas l'exécuteur à dépasser ce nombre. Elle passa ainsi deux jours et deux nuits; et le matin du troisième jour, le pape Urbain étant venu pour dire adieu à sa fille bien-aimée, elle lui recommanda ses pauvres et lui fit don de sa maison afin d'y créer une église. Urbain et son diacre transportèrent le corps de Cécile hors la ville et l'inhumèrent dans le cimetière de Calliste. Telle est la légende de sainte Cécile tirée des plus anciens actes des martyrs.

D'après ces actes, rédigés au ve siècle, Cécile aurait souffert sous le pontificat d'Urbain, c'est-à-dire pendant le règne d'Alexandre Sévère; Or, le texte même de ces actes, indique que le monde romain était gouverné à cette époque par deux empereurs. Il y aurait donc là une contradiction, si les récents travaux de M. de Rossi

n'avaient éclairci ce point douteux. Les deux empereurs seraient Marc-Aurèle et Commode, ennemis déclarés de tout ce qui était chrétien, tandis qu'Alexandre Sévère toléra la libre pratique de leur religion. L'évêque Urbain dont il est question dans les actes ne pourrait pas être le pape Urbain qui vivait sous Alexandre Sévère, mourut en 230 et fut enterré dans le cimetière fondé par Calliste son prédécesseur, mais serait un évêque étranger à la ville, remplissant temporairement à Rome quelques fonctions sacerdotales, mort martyr, et reconnu par M. de Rossi, pour avoir été inhumé au cimetière de Prétextat. On peut donc déterminer la date probable du martyre de sainte Cécile, et la fixer peu de temps après l'édit de persécution rendu par Marc-Aurèle en 177.

La date de l'année 177 ou 178 étant admise, il ressort des découvertes de M. de Rossi, entre autres de celle de magnifiques *Columbaria* appartenant à la *gens Cæcilia*, situés au-dessus du cimetière de Calliste, que la première *area*, le premier étage de la catacombe et peut-être le second (on en compte cinq), étaient la propriété et la sépulture de la famille des Cœcilii Maximi Fausti au IIe siècle de l'ère chrétienne, c'est-à-dire à l'époque du martyre de sainte Cécile. La jeune Romaine a donc été enterrée dans le cimetière particulier de sa famile et non pas dans un cimetière déjà chrétien, et cette catacombe a été donnée postérieurement à l'Eglise de Rome pour en faire une sépulture commune.

L'histoire de la translation des reliques de la sainte n'est pas moins intéressante que la légende de son martyre. Elle nous est transmise par le *Livre Pontifical* auquel nous devons revenir sans cesse à propos des églises de Rome, et par une ancienne fresque, assez effacée, conservée dans l'église dont nous nous occupons.

Pascal I[er], élu pape en 817, avait déjà fait transporter dans les murs de la ville les reliques de deux mille trois cents martyrs recueillies dans les cimetières ruinés, lorsqu'il voulut placer celles de sainte Cécile dans l'église qu'il venait de faire reconstruire en son honneur. Ses recherches avaient été jusque-là infructueuses lorsque « un jour que le pape était venu, comme il en avait l'habitude, célébrer vigile et chanter les matines du dimanche dans la basilique de Saint-Pierre, devant la confession de l'apôtre, il fut pris d'un sommeil subit et vit en songe une jeune fille vêtue comme un ange. Lui ayant demandé son nom, elle répondit : « Je suis Cécile, la servante du Christ. — Comment cela est-il possible, reprit le pontife, puisque le corps de la vierge martyre Cécile a été enlevé par Astolphe, roi des Lombards? — Il est vrai, dit-elle, que les Lombards désirèrent et cherchèrent mon corps, mais, par la grâce de Notre-Seigneur Jésus-Christ et de la Vierge Marie, ne le trouvèrent pas ; si donc tu me cherches avec ardeur, tu me trouveras, parce qu'il a plu au Seigneur pour qui j'ai donné ma vie que tu me trouves et que tu me renfermes dans l'église que tu as nouvellement

construite. Le pontife fit faire de nouvelles recherches dans le cimetière où le corps de la sainte avait été inhumé ; des fouilles furent exécutées avec beaucoup de soin et le corps fut trouvé au cimetière de Prétextat en dehors de la voie Appia avec celui de son époux Valérianus ainsi que les linges encore teints du sang des martyres [1]. Le pontife recueillit ces précieux restes de ses

[1] En indiquant le cimetière de Prétextat comme étant celui où fut retrouvé le corps de sainte Cécile, le *Livre Pontifical* commet une erreur bien pardonnable à cette époque où les cimetières délaissés, abandonnés, saccagés, ne formaient plus que des amas de décombres. Aujourd'hui, les découvertes, faites avec une science certaine, permettent de rétablir la vérité avec l'exactitude la plus complète. Le cimetière de Prétextat s'étend sous des terrains couverts de vignes et de prairies à gauche de la voie Appia, entre le premier et le second mille de Rome près de l'église de Saint-Urbain *alla Caffarilla*, du cirque de Maxence et de la villa d'Hérode Atticus. Son fondateur appartenait peut-être à l'illustre famille des Prœtextati dont on a trouvé trace dans un cimetière voisin; mais les martyrs enterrés dans le cimetière de Prétextat sont parfaitement connus, ils forment six groupes : le tribun Quirinus, martyrisé avec sa fille Balbina sous Adrien; — saint Janvier, l'aîné des sept fils de sainte Félicité, martyrisé en 162, sous Marc-Aurèle; — Valérien et Tiburce, le mari et le beau-frère de sainte Cécile, ainsi que leur compagnon Maxime, l'officier qui présidait à leur exécution, martyrisés également sous Marc-Aurèle, en 177; — l'évêque Urbain, qui convertit les précédents et auquel sainte Cécile légua ses biens et ses pauvres; — Félicissimus et Agapitus, diacres du pape Sixte II, martyrisés tous ensemble dans le cimetière même, en 258; pendant la persécution de Valérien, le corps de saint Sixte avait été transporté au cimetière de saint Calliste et de saint Zénon. Aux VIIe et VIIIe siècles, trois petites basiliques visitées par les pèlerins s'élevaient sur l'emplacement de ce cimetière, l'une dédiée à Valérien, Tiburce et Maxime, une autre à saint Zénon et la troisième au pape Sixte.

Le cimetière de Calliste est situé à droite de la voie Appia en se dirigeant vers Albano, du même côté que la vieille basilique de Saint-Sébastien, mais plus près de Rome; une grande porte sur laquelle est écrit *Cœmeterium Callisti* donne accès dans la vigne qui recouvre le cimetière. Il est le centre de la portion la plus importante d'une immense nécropole qui s'étend sous terre entre la voie Appienne et la voie Ardéatine. Elle est composée de plusieurs groupes d'excavations parfaitement séparés et distincts, parmi les-

mains et les transporta en grande pompe à l'intérieur des murs de la ville jusque dans l'église qu'il avait dédiée à la sainte et les déposa sous le maître-autel dans un sarcophage de marbre blanc. Il y joignit les corps de Tiburce et de Maximus, martyrs ainsi que ceux des pontifes Urbain et Luce. Il construisit auprès de l'église un monastère en l'honneur des vierges martyres Agathe et Cécile et y logea une congrégation de religieux affectés au service de l'église et des malades pauvres. »

M. de Rossi découvrit dans la catacombe de Saint-Calliste le lieu où avait été déposé le corps de sainte Cécile : c'était une crypte située auprès de la vaste *cella* ou chambre dans laquelle la plupart des papes du IIIe siècle avaient été inhumés[1].

Au XVIe siècle, en 1599, sous le pontificat de Clément VIII, un neveu de son prédécesseur, le cardinal Sfondrati, possesseur du titre de sainte Cécile, fit exécuter dans l'église des travaux considérables. En creusant sous le sanctuaire pour élever une nouvelle confession, on mit au jour deux sarcophages de marbre blanc. Dans l'un le

quels se trouve une *area* donnée à l'Eglise par la *gens* Cœcilia au temps de Marc-Aurèle, c'est-à-dire dans la seconde moitié du IIe siècle. Cette *area*, parfaitement délimitée, est située au midi de la voie Ardéatine qui la borde sur une grande longueur. Elle renferme la crypte papale et la chapelle de sainte Cécile.

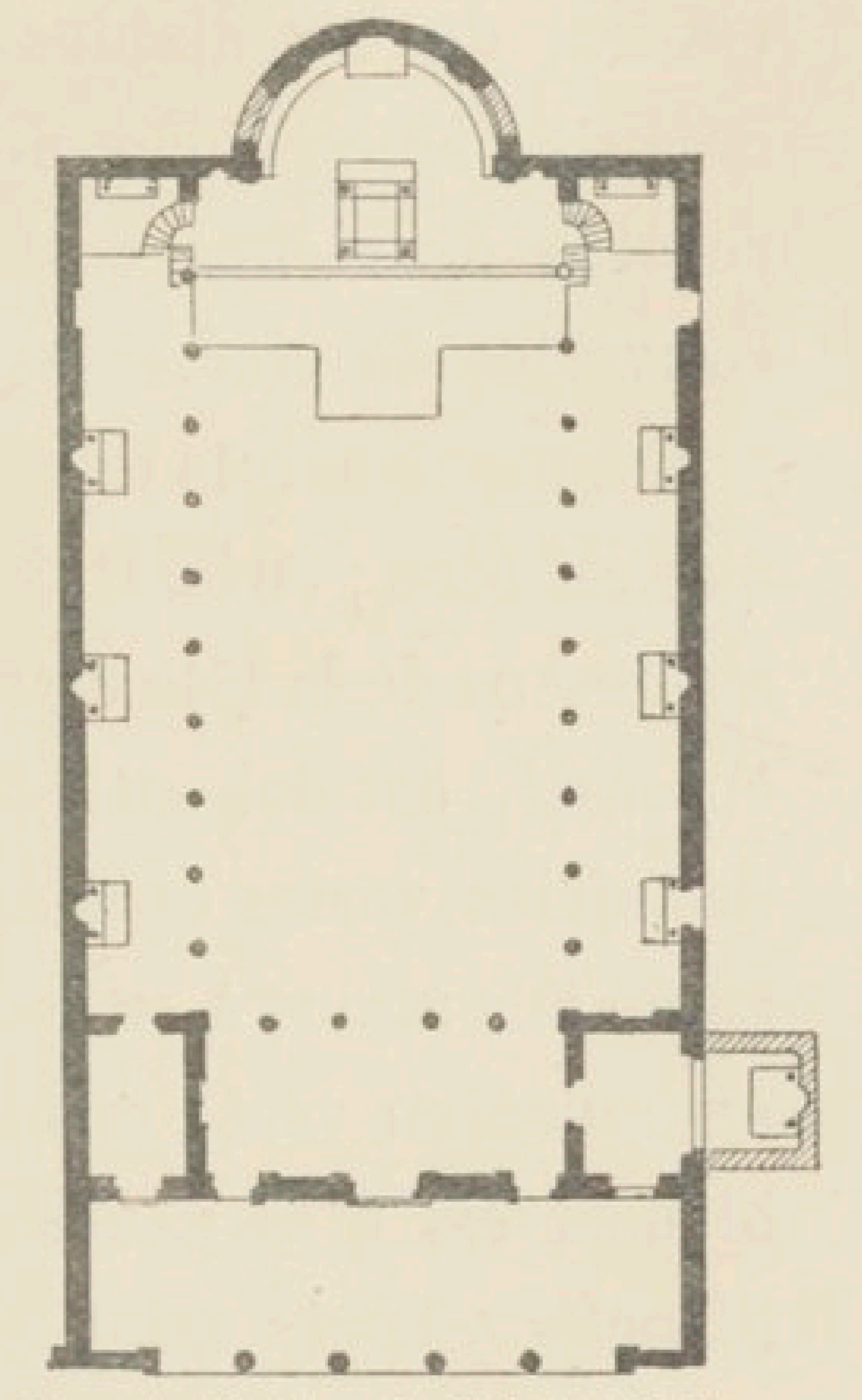
[1] La série des papes enterrés dans la crypte papale de la catacombe de Calliste commence à Zéphirin, mort en 215, fondateur de la nécropole chrétienne, puis on trouve saint Urbain (222-230), Pontien (230-235), Anthéros (236), Fabien (236-250), Lucius (253-254), Etienne, Sixte II, Denys, Félix, Eutychien, Caius (283-290) et Melchiade, le premier pape qui soit mort en paix, enterré au cimetière de Calliste, mais dans une crypte distincte.

cardinal trouva le corps de la vierge encore couvert des robes tissées d'or qu'elle portait au moment de son martyr ; elle était étendue sur le côté, les mains jointes, la tête doucement inclinée vers le sol, dans la position exacte où, quatorze cents ans auparavant, elle avait rendu le dernier soupir. L'illustre cardinal Baronius, en l'absence du souverain pontife retenu à Frascati par une attaque de goutte, fut chargé d'examiner avec soin ces restes précieux et de dresser le procès-verbal constatant l'état dans lequel on les avait trouvés. Pendant six semaines, ils furent exposés à la vénération des fidèles, puis redescendus dans le nouveau caveau et placés sous le nouveau maître-autel. Clément VIII vint célébrer une messe solennelle, le jour de la fête de la sainte, et le tombeau fut scellé en sa présence.

Pour perpétuer le souvenir de cet événement si mémorable, Sfondrati chargea le sculpteur Carlo Maderno qui avait eu plusieurs fois l'occasion de voir le corps de la sainte, d'exécuter une statue qui la reproduisit dans sa pose si touchante ; Maderno s'acquitta de cette tâche à la louange de ses contemporains, avec toute la suavité que comportait son talent, mais avec toute la mièvrerie naturaliste qui caractérisait déjà son époque.

Le *Livre Pontifical*, relatant les faits du règne du pape Pascal, ajoute au passage déjà cité : « Le très saint Pontife, en son amour pour ces saints vénérés, fit dans les embellissements de cette église l'abside décorée de

mosaïques. » Des embellissements dont il est ici question, il reste à l'extérieur le portique du narthex composé de six belles colonnes supportant un entablement dont la frise est ornée de délicats rinceaux de mosaïque, tantôt bleus sur fond d'or, tantôt se détachant en or sur fond bleu. A l'intérieur la grande mosaïque de l'abside nous a été intégralement conservée. Elle a été restaurée récemment et se présente aujourd'hui en parfait état de conservation.


Plan de l'église de Sainte-Cécile. Rome.

Il faut croire que la mosaïque de l'église des saints Cosme et Damien avait jeté les Romains dans une profonde admiration, avait fait école, avait exprimé par les moyens les plus simples et les plus frappants, les mieux choisis, la gloire de la religion chrétienne et répondait parfaitement aux besoins de l'époque, car nous en retrouvons encore ici, sinon une copie littérale, du moins une variante qui se rapproche autant que possible du modèle exécuté trois siècles auparavant. Mais si l'ordonnance générale est la même, que dire de l'exécution? Elle dépasse en ignorance et en barbarie tout ce que nous avons vu jusqu'ici : le dessin

est indiqué par de larges traits rouges, durs et secs, les corps ne sont plus que de longs squelettes démesurés ; les têtes, de véritables caricatures qui font l'effet, dans leurs barbes et leurs chevelures ébouriffées, de ces diables avec lesquels on fait peur aux enfants. Malgré ces difformités, les personnages sont revêtus de riches costumes, les femmes surtout sont couvertes de pierreries.

Comme à saints Cosme et Damien, le fond de la mosaïque est bleu ; en haut, la main de Dieu tient une couronne au-dessus de la tête de son Fils. Jésus-Christ, très grand, colossal, est debout, entouré de nuages indiqués par des stries vertes et rouges. Il bénit et tient un volume roulé à la main. A sa droite est saint Paul enveloppé dans un manteau vert ; saint Pierre, les cheveux et la barbe blancs, est à sa gauche, couvert d'une longue tunique blanche. Après saint Paul, vient sainte Agathe, puis le pape Pascal ; un nimbe carré, indice d'un personnage encore vivant et un petit édicule qu'il tient à la main le font reconnaître. A la suite de saint Pierre, Valérien et Cécile portent sur leur manteau la couronne des martyrs. Nous retrouvons encore à chaque extrémité le palmier d'or, et sur celui de gauche l'oiseau immortel dont la tête est entourée d'une auréole rayonnante. Dans une zone allongée à fond d'or, située au-dessous de cette composition, douze brebis, six d'un côté, six de l'autre, accompagnent l'Agneau nimbé, debout sur un monticule d'où s'écoulent les fleuves sacrés ; les

villes saintes sont représentées aux deux extrémités. Plus bas, on lit une inscription en lettres d'or sur fond bleu ; neuf vers chantent la gloire de Pascal et la splendeur de



Grand Christ. Mosaïque. Abside de Sainte-Cécile. Rome.

l'œuvre. L'arc de l'abside est encadré par une guirlande de fleurs, à son sommet un médaillon contient le monogramme du pape. Comme on le voit, tout est copié sur la mosaïque des saints Cosme et Damien ; tout, jusqu'aux moindres détails, jusqu'à l'oiseau, jusqu'à l'inscription, jusqu'au coloris des fonds.

Les artistes de ce temps étaient-ils impuissants pour

de nouvelles conceptions, ou bien, l'admiration générale leur a-t-elle commandé cette servile imitation ? Nous avons accepté cette dernière hypothèse, car le mosaïste, sous l'autorité ecclésiastique alors dominante, n'était plus, à vrai dire, qu'un simple manœuvre et son propre génie, en admettant qu'il ait pu en avoir, devait s'effacer devant les ordres supérieurs auxquels il était tenu de se conformer. Le plus souvent, c'était un moine obscur de quelque couvent où la règle lui dictait sa conduite. Mais en eût-il été autrement, il nous semblerait bien extraordinaire qu'au milieu de l'ignorance et de l'indifférence générale, la flamme sacrée qui fait l'artiste, et qui l'excite à produire une œuvre personnelle, se fût conservée quelque part[1].

Pascal, préoccupé de la gloire de l'Eglise et de l'éclat de son règne, s'était fait confirmer par l'empereur Louis la magnifique donation de Pépin et de Charlemagne octroyée à ses prédécesseurs. A l'appel des chrétiens d'Orient dont Léon l'Arménien brisait les images, il envoie une ambassade à Constantinople. Son zèle fut-il enflammé par les récits de ses ambassadeurs ; voulut-il, en créant des images aussi belles que possible, affirmer sa croyance et lutter contre les théories et les violences iconoclastes ; faire de sa Rome en ruine une rivale de la

[1] La mosaïque de l'arc triomphal aujourd'hui disparue existait encore du temps de Ciampini. Il en donne une reproduction dans son ouvrage *Vetera Monumenta*, p. 149.

superbe Byzance, ou perpétuer le souvenir des grandes choses qu'il avait vu s'accomplir ? Il construisit, restaura, agrandit, avec une ardeur sans égale. Pour orner ces édifices, il fallait des œuvres magistrales et grandioses ; ne sachant en créer, il reproduisait celles qui autrefois avaient illustré le règne de ses devanciers.

Ce pape, aimant le luxe et le faste, a soin de se faire représenter ou de faire écrire son nom dans toutes les mosaïques qu'il commande ; il a régénéré un art complètement délaissé depuis plus d'un siècle, il en est fier ; mais son œuvre est de peu de durée ; s'il a créé des mosaïques, il n'a pas fondé une école et dans le grand courant qui emporte Rome et l'Italie tout entière vers une décadence artistique absolue, son règne est isolé : avant lui l'ignorance et la misère, après lui l'oubli et le néant.

Les visites que nous venons de faire auraient dû nous montrer un progrès, tandis que nous constatons une déchéance. L'art de la peinture décorative, l'art de la mosaïque, l'art de traduire une pensée religieuse, noble, instructive pour la masse des fidèles aurait dû s'élever, se transformer, devenir un enseignement pour l'avenir ; les encouragements ne lui avaient pas manqué, les occasions de s'affirmer avaient été fréquentes. Il n'en fut rien ; chaque artiste, — ouvrier serait un mot plus juste —, travaillait comme il pouvait, sans principes et sans règles ; tant mieux pour ceux qui avaient pu conserver quelques traditions et quelques notions du métier ; la technique est leur seul héritage.

Nous n'aurions pas osé poursuivre jusqu'au bout l'analyse de toutes ces tristesses, si nous n'avions été soutenus par la curiosité et par l'intérêt qui s'attache toujours à une grande œuvre des temps passés, quelque médiocre qu'elle soit ; si nous n'avions pensé que le prix en est souvent dans la rareté même, et qu'en face de ces mosaïques, nous sommes en présence de fragments considérables et miraculeusement conservés d'un système de décoration qui excite encore à juste titre aujourd'hui notre étonnement et notre admiration.

Il est certain que ces vieilles peintures font un effet surprenant au fond des anciennes basiliques, même environnées des dorures et des enjolivements des derniers siècles. Un tableau nous charme par son sujet, son coloris, la pureté du dessin ou le naturel des personnages; quelquefois il nous attriste; mais ce sentiment est passager, un second tableau fera vite oublier le premier. Il n'en est pas ainsi de la mosaïque, elle vous prend tout entier, s'impose par elle-même, par sa puissance décorative, par la place que généralement elle occupe, par l'immense effet de ses fonds d'or bronzés, par la grandeur et la solennité des personnages, par la simplicité de l'ordonnance, par l'importance du symbole qu'elle représente. Une mosaïque chrétienne n'est pas un tableau ; c'est un témoignage des luttes, des épreuves ainsi que des triomphes et de la glorification du christianisme. Aussi, ce ne sont plus les yeux qui

regardent, c'est l'âme qui voit et se souvient. Alors, les imperfections du dessin disparaissent, la justesse, le charme, ou l'intensité du coloris sont de peu d'importance, l'ensemble est tout et produit l'effet.

De plus, la mosaïque pèse par sa masse comme le monument dont elle fait partie ; c'est de l'architecture peinte. Véritable peinture monumentale, elle conserve la forme ; elle décore sans altérer la ligne et sans nuire à l'élégance des proportions.

ÉGLISE DE SAINT-MARC (AU PALAIS DE VENISE)

Le beau portique à double étage d'arcades qui sert de façade à l'église de Saint-Marc pourrait faire supposer tout d'abord que le monument a été édifié dans la première moitié du xv[e] siècle ; mais ce portique, œuvre de Giuliano da Majano, n'est qu'une reconstruction et une adaptation faite vers 1468, d'après les ordres du pape Paul II. Malgré les changements apportés à cette époque, et plus tard par une restauration plus moderne, à l'ordonnance générale de l'édifice, le caractère si franc de l'architecture des basiliques chrétiennes apparaît encore dans ses parties principales bien nettement défini. On y retrouve les trois nefs séparées par deux files de colonnes recevant directement la retombée des arcades ; puis l'abside qui se développe à l'extrémité de la grande nef, le plafond dont les caissons sont encastrés entre les solives de l'ancienne charpente et enfin le

pavage, autre preuve d'antiquité, est à un niveau inférieur au sol de la place; tandis qu'il est presque certain qu'il fallait monter autrefois pour y arriver. Cette différence proviendrait donc d'un lent exhaussement des terrains extérieurs; mais il y a mieux pour fixer nos idées à ce sujet ; il nous reste la magnifique mosaïque de Grégoire IV pour attester qu'à cette époque, relativement ancienne, l'église avait été décorée avec grand luxe.

La fondation de l'édifice remonte bien plus haut; elle est due au pape saint Marc, évêque de Rome vers l'année 336, et nous trouvons au *Livre Pontifical*, à cette date, que « ce Pontife fit deux basiliques, une sur la voie Ardeatine où il fut inhumé et une autre dans la ville de Rome auprès du Palatin » ; cette dernière est celle dont nous nous occupons. En 772, le pape Adrien entreprit de la reconstruire et fit commencer de grands travaux, mais ils ne purent être achevés avant l'année 827, sous le pontificat de Grégoire IV. Alors, on s'occupa de la décoration intérieure et des mosaïques, car « l'Église du bienheureux confesseur Marc qu'il gouverna pendant son sacerdoce jusqu'au moment où il fut élu pape avait été reconstruite et augmentée de nouveaux bâtiments ; il acheva de la mettre en bon état et de la décorer et la fit revêtir de couleur d'or avec une grande libéralité[1] ».

La mosaïque dont il s'agit ici, parfaitement conservée

[1] LIVRE PONTIFICAL. *Vie de Grégoire IV.*

et restaurée sous le pontificat de Pie IX, est d'un aspect grandiose; elle est complète dans son ensemble et très intéressante à étudier dans ses détails, elle occupe la concha de l'abside et la face de l'arc de la tribune.

A la partie supérieure de l'arc, se détachent, sur un fond d'or bronzé teinté de vert, cinq médaillons circulaires, espèces de nimbes ou d'auréoles enveloppant le sujet tout entier. Dans celui du milieu, Notre-Seigneur en buste, vêtu d'une tunique bleue, bénit ; et dans les autres, les animaux apocalyptiques, dessinés dans un beau style, mais ayant des bras humains, tiennent des livres d'évangile richement reliés ; des stries rouges figurant des nuages indiquent que ces médaillons occupent une région céleste. Au-dessous, dans les deux parties triangulaires de l'arc, on voit deux prophètes nimbés ; cependant rien n'indique leur personnalité et quelques archéologues croient y reconnaître les apôtres Pierre et Paul.

La mosaïque absidale est encadrée par une guirlande de fleurs et de feuillages au sommet de laquelle le nom du pape Grégoire IV est inscrit dans un disque.



Au milieu de la voûte, au-dessous d'une main qui tient une couronne, un Christ très grand, la tête ornée

d'un nimbe crucifère, bénit d'une main et tient de l'autre un livre ouvert sur lequel est écrit :

EGO SVM LVX
EGO SVM VITA
EGO SVM RESVRECTIO

Cette figure est élevée sur un socle portant gravées les lettres A — Ω. Aux côtés du Christ, six personnages d'une taille plus petite, mais cependant encore assez élevée, reposent également sur des socles où leur nom est inscrit ; ce sont, à la droite du Christ, c'est-à-dire à la gauche du spectateur : saint Fabien, saint Marc l'Evangéliste et le pape Grégoire. SCISSIMVS. D. N. GREGORIVS. P. P. orné du nimbe carré indiquant un personnage vivant ; il porte dans ses mains recouvertes de son manteau un édicule représentant l'église dont il est le restaurateur. Les trois saints placés à la gauche de Jésus sont le pape saint Marc, saint Agapet, martyr et diacre de Sixte II, et sainte Agnès. Tous portent de longs vêtements blancs ; la jeune Romaine se distingue par la forme toute orientale des siens, leur richesse et les nombreuses pierreries dont ils sont ornés. Aux extrémités du tableau on a placé deux petits palmiers, souvenir de la Terre Sainte. Le centre d'une grande frise inférieure est actuellement occupé par une demi-figure d'ange aux ailes déployées, provenant d'une restauration moderne, et remplaçant, on ne sait trop pourquoi, l'antique Agneau nimbé dessiné par les anciens

archéologues. Le fidèle troupeau des douze brebis, toujours symétriquement rangées en deux bandes de six, sort de chaque côté des deux villes saintes, Bethléem et Jérusalem, par deux portes en arcades au delà desquelles on aperçoit différents monuments. Une grande inscription, composée à la louange de l'œuvre du pape Grégoire, dans le style de celles que nous avons déjà citées, s'étend sous toute la mosaïque et complète le tableau.

La date de cette mosaïque est absolument certaine, elle fait partie de cet ensemble de productions brillantes, mais dénuées de mérite, de cette abondante poussée qui caractérise les dernières années du VIIIe siècle et les premières du IXe. Mais nous devons être surpris de voir combien ce même IXe siècle, marqué en Orient par une renaissance si vive des arts et en particulier de la mosaïque, ayant produit en peinture, en sculpture, en miniature, en orfèvrerie, une foule d'œuvres remarquables, a été en Occident un siècle d'ignorance et de barbarie. Les mosaïstes romains, livrés à eux-mêmes par suite des querelles avec Byzance, incapables de créer malgré les encouragements des papes qui voulaient réagir contre le zèle iconoclaste des empereurs, ne peuvent s'écarter d'un type et de l'ordonnance adoptée à l'église des saints Cosme et Damien. Bien que l'éclat des splendeurs orientales soit parvenu jusqu'à eux, leur esprit inculte et alourdi s'est laissé éblouir par la richesse des costumes et n'a pu pénétrer la beauté du visage et la

noblesse de la forme humaine, n'a pas su comprendre l'expression des physionomies et la majesté du geste.

ÉGLISE DE SAINTE-FRANÇOISE ROMAINE

Si nous voulons nous rendre un compte encore plus exact de l'importance que peut prendre une mosaïque par elle-même et par la place qu'elle occupe dans une église, quel que soit du reste son mérite artistique; nous pouvons nous transporter à l'extrémité du Forum romain, auprès du double temple élevé par l'empereur Hadrien à Vénus et à Rome, divinités qu'il voulait rendre inséparables, l'une personnifiant la beauté, l'autre la puissance. Le christianisme s'était approprié un de ces deux sanctuaires et en avait fait une église.

Elle est mentionnée pour la première fois au *Livre Pontifical* à propos de la vie du pape Jean VII (705-708) : « Il décora de peintures la basilique de la sainte Mère de Dieu, que l'on nomme l'Ancienne et fit un nouvel ambon. » Le pape Léon IV (847-855) la fit reconstruire de fond en comble, la décora de mosaïques et la consacra de nouveau sous le nom de Sainte-Marie Nouvelle. A cet égard, le texte est formel ; on lit à la vie du pape Nicolas Ier (856-867) :

« L'Église de la mère de Dieu, Marie toujours vierge, appelée dans l'origine l'Ancienne et maintenant la Nouvelle, avait été entièrement reconstruite par le pape Léon IV ; ce bienheureux pontife l'orna de peintures,

la décora d'une variété de couleurs qui en augmenta l'éclat et la beauté. »

Cette église, placée aujourd'hui sous l'invocation de sainte Françoise Romaine, fondatrice de l'ordre des Oblates en 1437, semble de peu d'importance : triste, abandonnée, enclavée dans les bâtiments d'un ancien couvent de moines bénédictins devenu depuis une caserne, elle domine les ruines du Forum romain et fait face au Tabularium. Peu visitée, malgré l'impression toute religieuse que fait naître la belle ordonnance de ses dispositions, malgré l'émotion artistique que fait éprouver la vue d'admirables œuvres d'art telles que le tombeau du pape Grégoire IX par Olivieri et le Christ du Pérugin, entouré de saint Benoit et de sainte Scholastique, cette église possède une belle mosaïque absidale, récemment restaurée et tout particulièrement intéressante à nos yeux. C'est en effet la première fois que nous rencontrons une disposition architectonique servant à encadrer et à séparer les personnages d'un tableau.

Un portique composé de cinq arcades en plein cintre reposant directement sur les chapiteaux d'élégantes colonnettes, laisse apparaître dans chacune de ses divisions, se détachant sur un fond d'or : au centre, la Vierge Marie, sans nimbe, superbement vêtue d'une magnifique dalmatique bleue brodée d'or ; elle est assise sur un trône et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus

couvert d'une courte tunique rouge. A droite, sont les apôtres Pierre et André ; à gauche, Jacques et Jean portant tous la longue toge romaine blanche ; celles de Jean et d'André sont clavées de pourpre. Leurs nimbes sont de différentes couleurs, ceux de Pierre et de Jean sont blancs, tandis que ceux de Jacques et d'André sont bleus. La partie supérieure de la concha est occupée par un *velarium* et parmi les ornements dont il est décoré, on remarque la croix accompagnée de deux branches de laurier et la main de Dieu tenant une couronne au-dessus de la tête de Marie. Cette mosaïque est encadrée par une guirlande de fleurs et de fruits ; au-dessous, une inscription en lettres d'or sur fond noir ou bleu très foncé relate les vertus du pape Léon et les mérites de l'œuvre.

Aucune mosaïque italienne de cette époque ne reproduit une disposition analogue, mais on peut en trouver des exemples dans l'iconographie byzantine du neuvième siècle. Parmi les plus remarquables, nous pouvons citer une fort belle miniature d'un manuscrit grec conservé à la Bibliothèque Nationale[1]. Elle représente trois figures de saints isolées, placées dans les ouvertures d'un portique dont les arcs retombent sur de légères colonnettes cannelées en spirale. Cette disposition particulière, la magnificence des costumes et la double couronne gemmée qui orne la tête de la Vierge sem-

[1] Bibl. Nat. Manuscrit grec n° 510 : *Homélies de saint Grégoire de Nazianze* (867-886), exécuté pour l'empereur Basile le Macédonien.

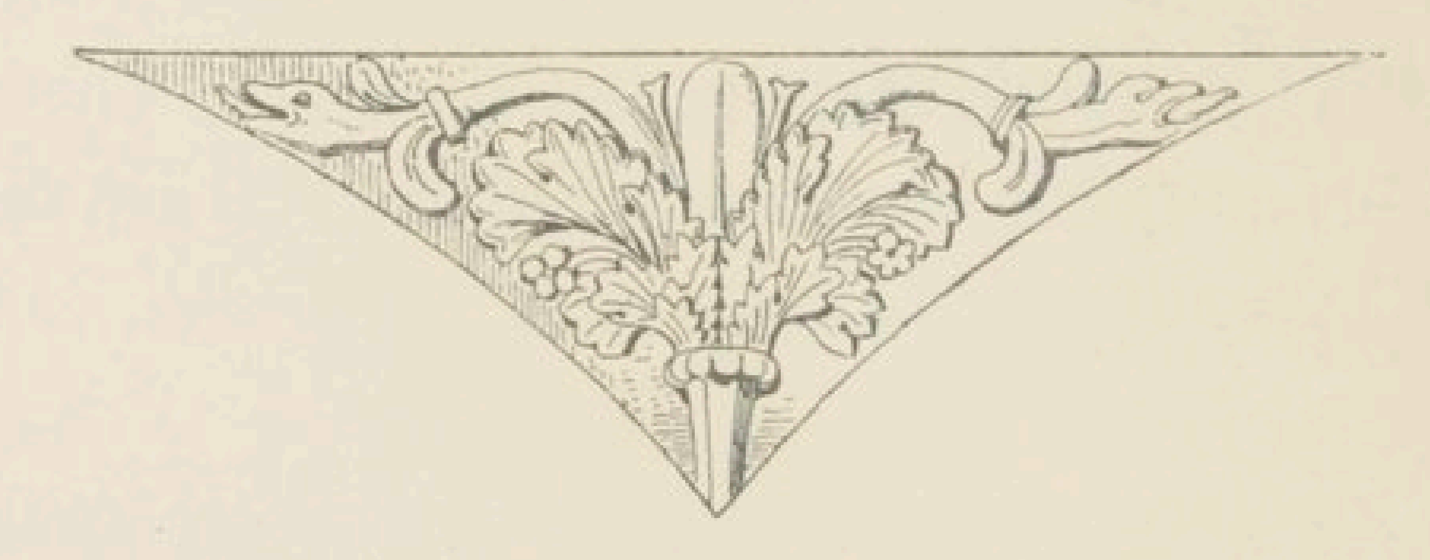
bleraient indiquer que la mosaïque de Sainte-Françoise, Romaine, est d'origine byzantine. Cependant les physionomies des personnages sont tellement laides, s'écartent d'une façon si marquée des beaux types des miniatures et des mosaïques grecques contemporaines, qu'il faut admettre dans l'exécution de cette œuvre une maladresse toute romaine. S'il n'y a pas eu volonté arrêtée de déformer les visages et nous nous refusons à le croire, il y a eu, évidemment, comme nous le disions tout à l'heure, inhabileté et inexpérience notoire de la part de l'artiste chargé de reproduire le modèle dont il devait s'inspirer.

L'arc extérieur de l'abside était orné d'une mosaïque datant de la même époque. Ciampini en parle sans l'avoir vue d'après Joannes Lucius, ancien historien qu'il se plaît à citer, car elle était déjà détruite de son temps. Elle représentait, à la partie supérieure, les quatre Animaux apocalyptiques et, dans les angles, les prophètes Isaïe et Baruch adossés à des palmiers.

Malgré tout, malgré cette barbarie, malgré cette maladresse, la mosaïque de Sainte-Françoise Romaine, frappe, impressionne, saisit par sa masse, son ensemble, sa couleur, son style et son ordonnance et il est difficile de ne pas en admirer l'effet.

Nous arrêterons ici cette partie de notre étude. A partir de ce moment, c'est-à-dire de la fin du IX[e] siècle, les monuments font défaut à Rome ; nous touchons,

en fait d'art, au plus profond degré de l'échelle descendante. Le règne de Léon IV apparaît dans l'histoire des papes comme une dernière étincelle de vitalité souveraine ; en cherchant au delà, on ne trouve plus rien, la lacune est complète. Pendant deux siècles de bouleversements, de révolutions constantes, de guerres et de meurtres, l'art n'a rien produit : les misères et les ruines ont tout envahi. Rien n'égala jamais cette désolation ; les peuples attendaient avec effroi, mais avec une secrète espérance, la dernière convulsion du vieux monde, fixée au premier jour de l'an Mil. Dans ces temps d'invasions, de pillages, de désastres, la famine ravagea la chrétienté pendant quarante-huit années sur une durée de soixante-treize, amenant à sa suite les épidémies, les pestes et jusqu'à l'anthropophagie. La mort était appelée par ceux qui restaient et c'est, prosternés en face de ces mosaïques à fond d'or d'où se détachaient les figures des saints et les symboles apocalyptiques, qu'ils imploraient le Dieu terrible qui châtiait ainsi.



Tympan sculpté. Cloître de Saint-Jean de Latran.

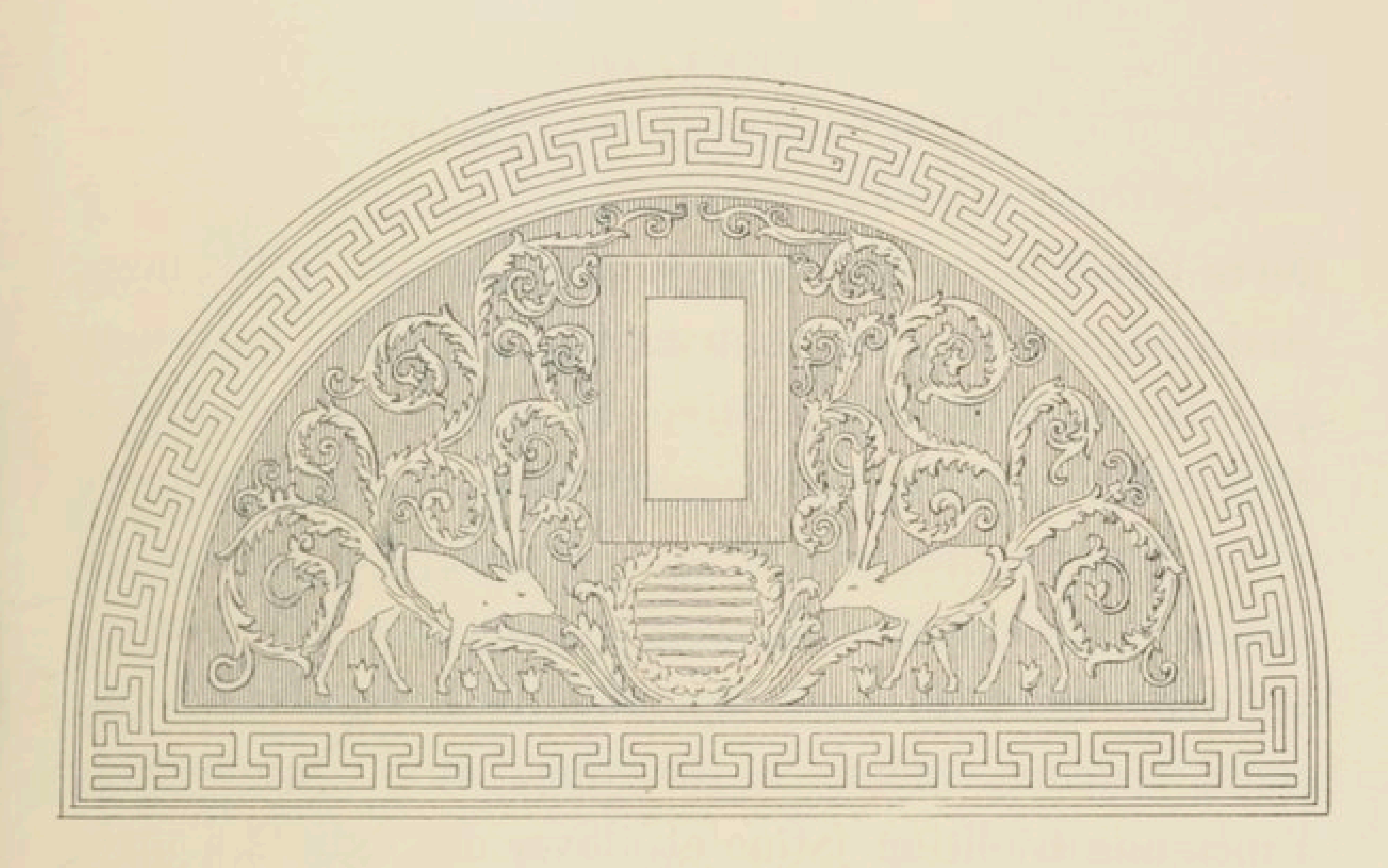
CHAPITRE VIII

RAVENNE

ÉDIFICES CONSTRUITS ET DÉCORÉS

PENDANT LES Vᵉ, VIᵉ ET VIIᵉ SIÈCLES

Ravenne au VIIᵉ siècle. — Eglise des saints Nazaire et Celse. — Les mosaïques. — Baptistère de Saint-Jean à a Fontaine. — Mosaïque de la coupole. — Théodoric. — Baptistère des Ariens. — Mosaïque de la coupole. — Basilique de Saint-Apollinaire *in Cita* ou *Nuovo*. — Mosaïques de la grande nef. — Eglise de Saint-Vital. — Architecture orientale. — Sainte-Sophie de Constantinople. — Mosaïques du sanctuaire de Saint-Vital. — Mosaïques de Justinien et de Théodora. — Le faubourg de Classis. — Basilique de Saint-Apollinaire *in Classe*. — Mosaïque de l'abside. — Palais de Théodoric. — Eglise de Saint-Michel, archange. — Eglise de Sainte-Agathe. — Portraits de Théodoric. — Son tombeau.



Tombeau de Galla-Placidia. Mosaïque.

CHAPITRE VIII

RAVENNE

Avant de poursuivre plus loin notre étude et de franchir les ténèbres profondes qui enveloppent les xe et xie siècles, il nous faut faire un pas en arrière et revenir à la conquête de l'Italie par Théodoric, à son règne (493-528), à ceux de ses successeurs et aux premières années de l'Exarchat.

Avec Théodoric, élevé à la cour des empereurs d'Orient, un lointain reflet du génie de la Grèce semble de nouveau éclairer l'Italie. Si l'influence bienfaitrice de ce prince ami des arts s'était fait sentir plus longtemps, elle aurait probablement implanté sur la vieille

terre latine le goût et le style qui florissait à Byzance; mais ce ne fut qu'un mouvement éphémère entretenu par la puissance expansive du règne de Justinien (527-565). Aussitôt que la main du grand empereur ne s'étend plus directement sur l'Italie, les artistes se hâtent d'abandonner les formes nouvelles de l'architecture orientale et les splendeurs de sa décoration, pour revenir, même à Ravenne, aux coutumes de l'ancienne tradition latine et élever des églises d'après les plans des basiliques antiques.

Cependant, les édifices construits ou restaurés par les architectes grecs de cette époque ont fait briller aux yeux des Italiens de telles merveilles, une ornementation et une décoration d'une telle richesse, qu'ils ont eu une influence bien certaine sur les œuvres de même espèce exécutées dans le reste de l'Italie, surtout à Rome; nous avons déjà pu le constater à l'oratoire de Saint-Venance, à Sainte-Agnès, à Saint-Etienne.

Mais de nouvelles invasions, de nouveaux désastres vinrent replonger l'Italie dans la barbarie et dans la misère; à leur suite, les arts et en particulier la mosaïque reprirent ce caractère de sauvagerie et d'ignorance qui nous a si péniblement frappé. Rome, siège du Sénat et du Souverain Pontife, n'était plus que la capitale honoraire de l'Italie ; le jour où Constantin avait porté l'empire à Byzance, la décadence avait commencé pour elle et depuis qu'Honorius en 403, pour échapper à l'invasion des barbares, s'était réfugié à

Ravenne, indiquant ainsi aux futurs conquérants qu'elle devait être leur capitale, l'importance de Rome avait rapidement diminué. La Ville, comme elle s'appelait autrefois, n'était plus qu'une ville de province où commandait un préfet. L'autorité du pape, même en matière religieuse, était contestée et combattue de tous côtés ; Milan, Naples et surtout Ravenne ne voulaient pas reconnaître sa suprématie. Nous trouverons, dans la basilique de Saint-Apollinaire *in Classe*, un curieux souvenir de cet orgueilleux désir d'indépendance, et un témoignage de l'importance que les empereurs et les archevêques y attachèrent jusqu'à la fin de l'exarchat.

L'inscription gravée sur le tombeau de l'archevêque Maurus constate parmi les éloges donnés à ses vertus que « au temps de l'empereur Constantin (Pogonat), il affranchit son Église de la servitude romaine » (685). Dans la même église, une belle mosaïque de la fin du VIIe siècle nous montre l'archevêque Réparatus, son successeur, tenant en main la charte impériale par laquelle l'Eglise de Ravenne est confirmée dans son indépendance apostolique et affranchie de l'autorité romaine. Mais, à côté de ces témoignages de liberté et de grandeur, la même basilique renferme le tombeau de Théodose, le premier parmi les archevêques que Rome ait contraint à subir le joug de son pouvoir.

Au moment du partage de l'empire romain, Ravenne

avait été choisie par Honorius pour y fixer le siège du gouvernement. Sa proximité de Byzance, son port magnifique, sa situation défendue par la nature et la facilité qu'elle offrait aux empereurs de fuir les barbares, l'avait désigné à l'honneur de succéder à Rome. Dès lors, la ville s'embellit, et vers la fin du VIIe siècle, Ravenne présentait bien l'aspect d'une capitale. On y voyait l'amphithéâtre situé près de la Porte d'Or; plus loin, le Stade, puis le Milliaire d'où partaient les routes de l'empire; ailleurs la Monnaie publique où, jusqu'au VIIe siècle, furent frappées des pièces à l'effigie impériale. Des palais somptueux s'élevaient au milieu de ces édifices, celui des Lauriers bâti par Valentinien III et celui de Théodoric habité par les exarques byzantins.

Dès le IVe siècle, Ravenne s'était enrichie de monuments religieux. L'évêque Usurus (378) en avait fait construire la cathédrale de la Résurrection dont les murailles et l'abside étaient décorées de mosaïques; à côté, s'élevait le palais épiscopal, auquel les archevêques de Ravenne travaillèrent pendant cinquante années. A peu de distance, le monastère dédié à saint André, frère de l'apôtre Pierre, conservait précieusement la barbe du saint; enfin le Baptistère de Saint-Jean à la Fontaine, désigné quelquefois sous le nom de Baptistère des Orthodoxes, complétait cet ensemble.

D'un autre côté, s'élevaient les pieuses fondations de l'impératrice Galla-Placidia; c'étaient l'église de Sainte-Croix, l'église de Saint-Jean-Baptiste, l'église de Saint-

Jean l'Evangéliste qu'elle fit vœu d'élever pendant une tempête en 425, et cette charmante chapelle dédiée aux saints Nazaire et Celse, où la princesse, en 440, s'était préparée une sépulture entre les sarcophages d'Honorius, son frère, et de Constance, son second mari.

Lorsqu'on entre aujourd'hui dans Ravenne et qu'on cherche parmi les rues silencieuses, les places désertes, les monuments vieillis, ce qui fut autrefois la capitale d'Honorius, de Théodoric et de Justinien, on est saisi tout d'abord par une immense tristesse. Une chose cependant console et raffermit la pensée, c'est l'espoir de jouir bientôt d'un spectacle étrange, c'est de se trouver tout à coup, et sans quitter le sol de l'Italie, transporté, comme par la puissance merveilleuse d'un enchanteur, au milieu des richesses et des pompes de la civilisation byzantine ; c'est de trouver réunis, dans cette ville en ruine, squelette survivant à sa gloire, une incroyable réunion de monuments de l'art chrétien, aussi bien de l'art romain que de l'art grec, tel qu'il s'est produit depuis le commencement du v[e] siècle jusqu'à la fin du viii[e].

Ravenne est, par excellence, la cité du Bas-Empire, elle est restée à peu près ce qu'elle était au temps de Justinien et des exarques ; l'herbe qui croît dans ses rues paraît dater des années de sa décadence et lorsqu'on pénètre dans ses basiliques, on y retrouve l'an-

tiquité chrétienne dans toute son austérité. Mieux que Rome, elle en a conservé le souvenir; la valeur morale et artistique des emblèmes qui ont servi à exalter la foi ne s'y trouve amoindrie, ni par des splendeurs plus récentes, ni par les miévreries mesquines d'une ornementation plus sensuelle qu'idéale.

ÉGLISE DES SAINTS NAZAIRE ET CELSE

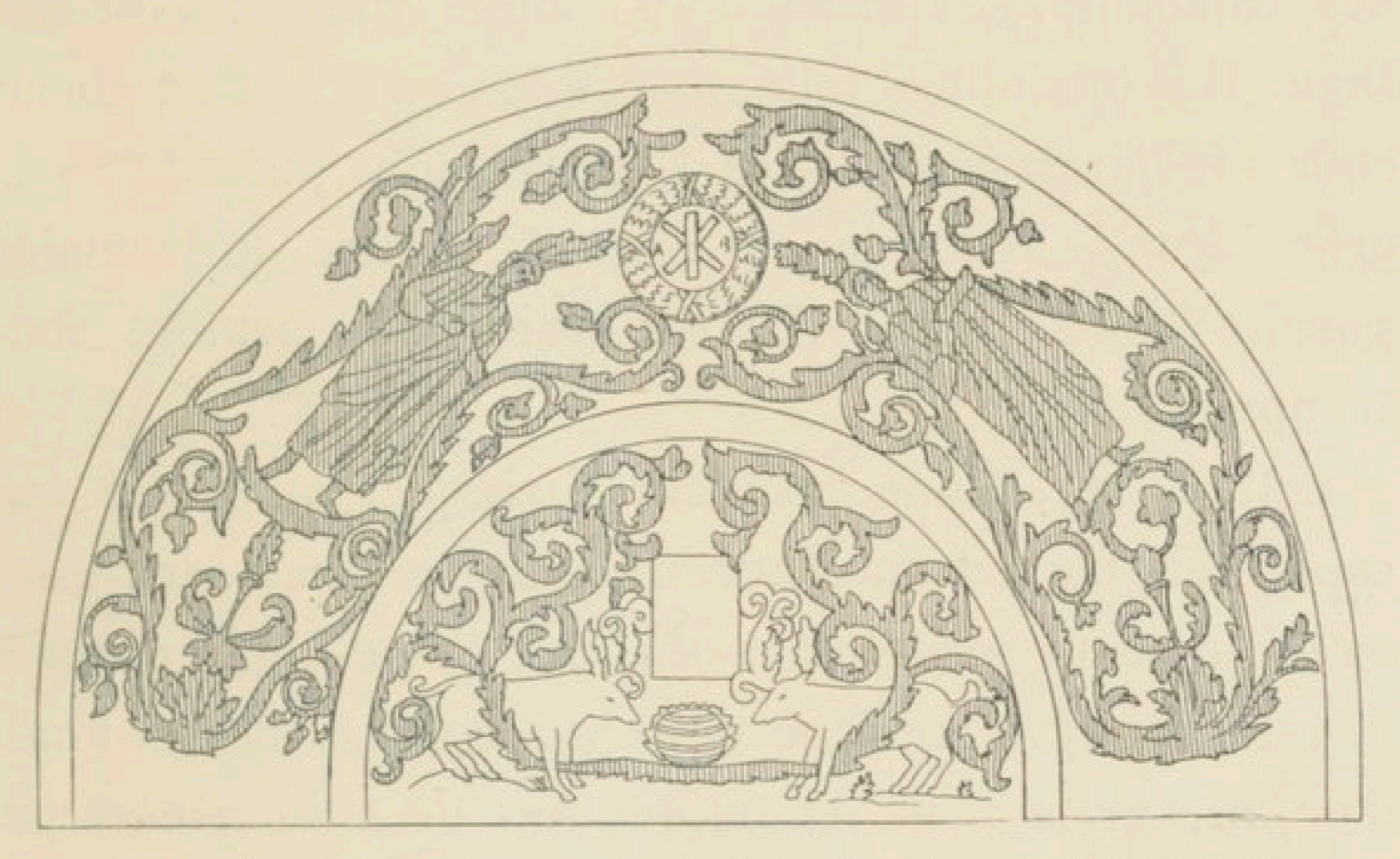
Sous son linceul mortuaire, Ravenne peut montrer de précieux témoignages de la vitalité artistique de ce brillant ve siècle, origine de toutes ses grandeurs ; l'église des saints Nazaire et Celse existe encore, telle que Placidie l'avait fait construire et décorer.

C'est un petit temple bas, en forme de croix latine, surmonté d'une coupole. L'Impératrice (elle portait le titre d'Augusta) avait appelé les plus habiles artistes pour en couvrir les voûtes de superbes mosaïques ; aussi la partie ornementale, de beaucoup la plus importante, est-elle traitée avec un luxe et un éclat peu communs à cette époque.

Sur un fond uniformément bleu, se détachent une quantité de rosaces, d'étoiles, de cercles, d'arabesques d'une infinie variété. Au fond de la coupole étoilée, s'élève une grande croix environnée d'une auréole et les animaux symboliques rappelant les évangélistes occupent les quatre pendentifs. D'autre part, on voit des apôtres vêtus de blanc, un vase où viennent boire des

colombes, des cerfs se désaltérant dans l'eau d'une source.

Tous ces motifs, bien que d'un dessin un peu négligé, sont traités avec sobriété et forment un harmonieux



Ravenne. Église des saints Nazaire et Celse. Tombeau de Galla Placidia. Mosaïque.

ensemble. Les deux compositions les plus importantes sont placées, l'une au fond de la chapelle, l'autre vis-à-vis, au-dessus de la porte d'entrée. La première représente saint Laurent marchant au supplice; devant lui, un gril est placé sur le feu ; la tête est fine et le mouvement général est empreint de noblesse. La seconde est une des œuvres les plus remarquables de la peinture chrétienne au ve siècle. C'est le tableau du *Bon Pasteur au milieu de ses brebis*. Notre-Seigneur apparaît sous la figure d'un jeune homme imberbe, à la physionomie grave ; sa tête est nimbée; il est vêtu d'un grand man-

teau de pourpre qui tombe en plis harmonieux sur une tunique dorée et porte en main une longue hampe surmontée d'une croix d'or. C'est bien la représentation d'un personnage divin ; ce n'est plus, comme aux voûtes des catacombes, l'image d'un simple berger : c'est un Dieu. Il a une allure tellement noble qu'il faut en chercher l'inspiration dans les types les plus purs de l'art grec. Jésus, assis sur un rocher, caresse de la main gauche la tête d'une des six brebis qui forment son troupeau.

Cette scène, d'une grandeur si simple, où règne un calme religieux et une douceur toute pastorale, se passe au milieu d'un véritable paysage et, chose digne encore de remarque, le sujet se détache, non pas sur un fond d'or, ni sur le bleu d'azur qui sert de fond général à toute la chapelle, mais s'enlève en vigueur sur un ciel habilement dégradé, aux teintes claires et lumineuses. L'exécution de cette mosaïque est du reste excellente. Toutes ces peintures sont de véritables œuvres d'art et d'un art complet, sachant faire concourir toutes les parties de la décoration à un effet d'ensemble obtenu avec un rare bonheur.



Ravenne. Église des saints Nazaire et Celse.
Tombeau de Galla-Placidia. — Le Bon Pasteur au milieu de ses brebis. Mosaïque.

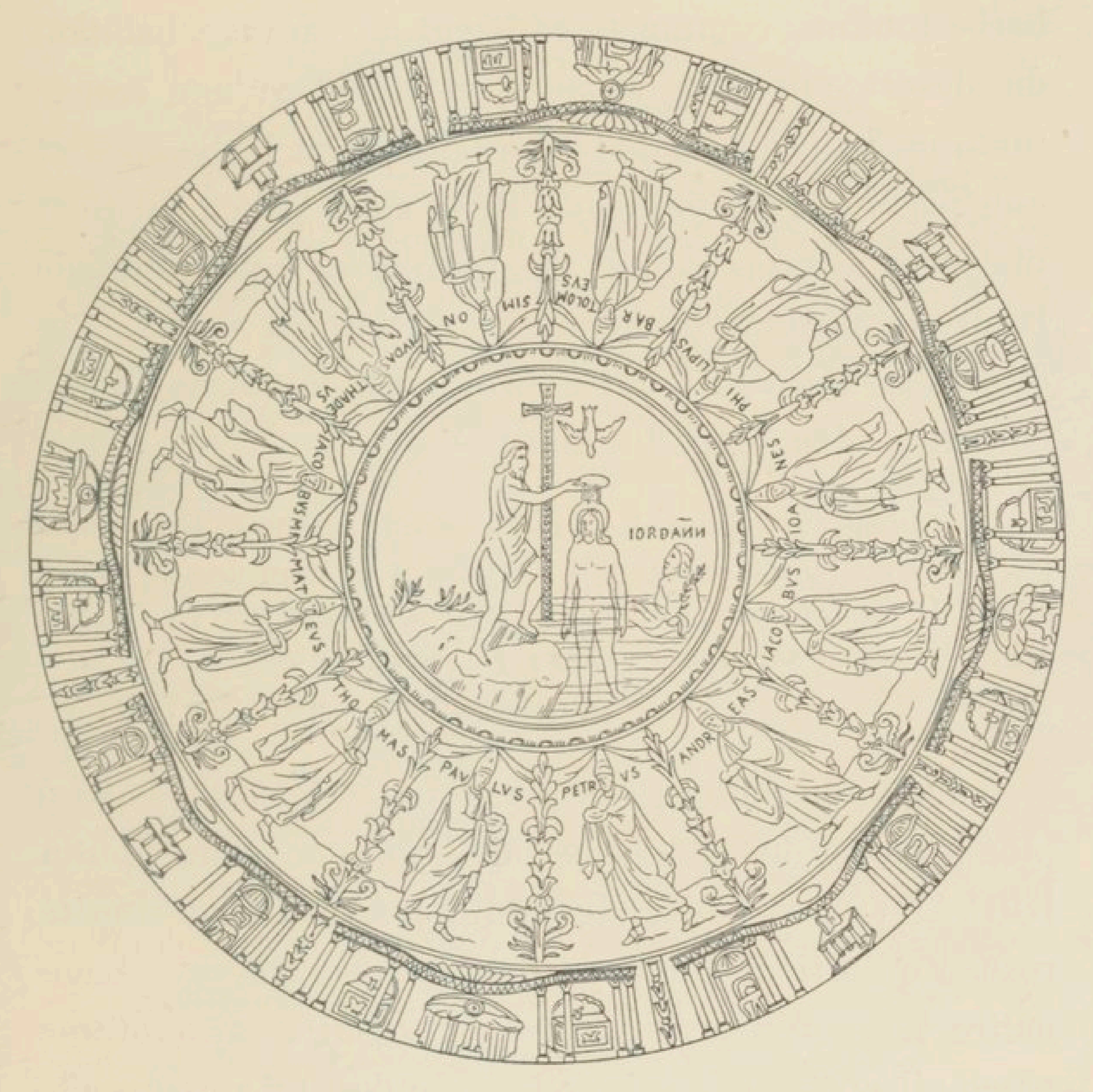
BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN A LA FONTAINE
SAN-GIOVANNI IN FONTE

L'évêque Néon s'adressa sans doute aux mêmes artistes lorsqu'il fit restaurer et décorer à nouveau, en 450, le baptistère de la cathédrale construite par Usurus. Désignée pendant longtemps sous le nom de Baptistère des Orthodoxes; cette église est placée aujourd'hui sous l'invocation de saint Jean à la Fontaine, *san Giovanni in Fonte*.

C'est un monument de forme octogone; de grands murs de brique s'élèvent jusqu'à la toiture et rien à l'extérieur ne peut faire soupçonner la richesse de sa décoration intérieure. Mais à peine le seuil est-il franchi, que l'on est vivement frappé de sa magnificence. Deux étages d'arcades, appuyées contre les murs, supportent la voûte de la coupole ; les colonnes, toutes de marbres différents, d'inégale hauteur, surmontées de chapiteaux variés, proviennent de temples païens démolis. Au rez-de-chaussée, de riches revêtements de marbre couvrent l'espace inscrit dans chaque arcade, tandis qu'au premier étage, ce même espace est subdivisé par trois arcatures d'inégale grandeur. Dans celle du milieu, la plus grande, s'ouvre une fenêtre ; celles des côtés contiennent des niches renfermant des statues. Au-dessus, se développent de grands ornements de stuc d'un dessin large et d'un beau style ; ils présentent un curieux mélange de souvenirs de la symbolique chré-

tienne et d'animaux dont l'origine orientale semble encore toute païenne.

La voûte de la coupole, entièrement couverte de



Ravenne. Baptistère de Saint-Jean à la Fontaine. Mosaïque de la coupole.

mosaïques, forme la partie la plus importante de cette magnifique décoration. Au centre, dans un grand médaillon, Jean baptise Notre-Seigneur. Jésus, nimbé, le visage allongé, la barbe longue et les cheveux tombant sur les épaules, est plongé jusqu'à mi-corps dans une

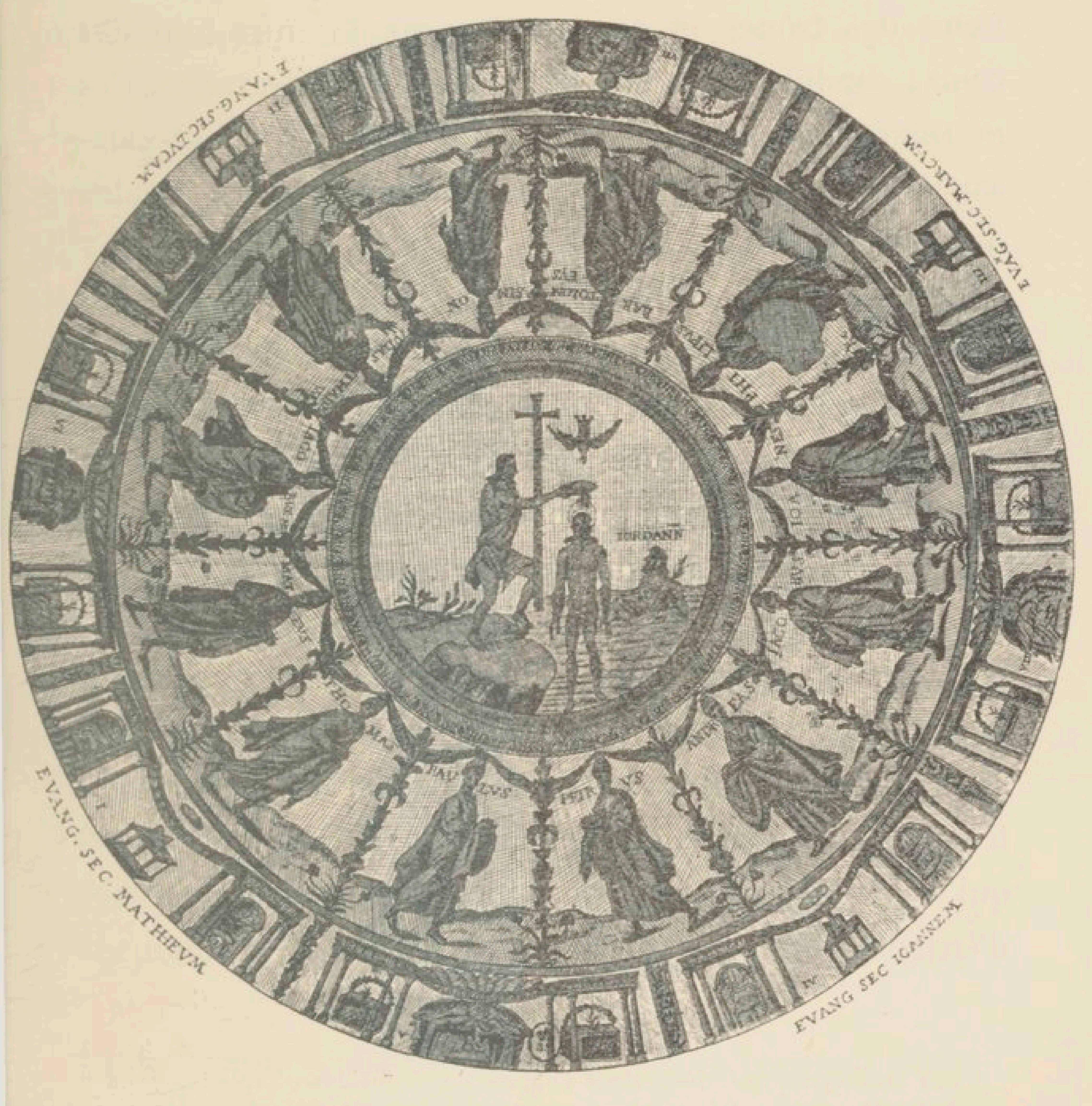
eau transparente et limpide qui laisse apercevoir sa complète nudité. A sa gauche, saint Jean est debout sur un rocher, la tête encadrée de longs cheveux et d'une barbe touffue, comme il convient au sauvage habitant du désert ; il n'a pour tout vêtement qu'une courte tunique de peau de bête qui laisse à nu les jambes et une partie de la poitrine. De la main gauche il tient une grande croix ornée de pierreries, tandis que de la droite il verse de l'eau sur la tête du Christ. Au-dessus de lui, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane dans les airs :

« Or, ayant été baptisé, Jésus sortit aussitôt de l'eau; et voici que les cieux lui furent ouverts; il vit l'Esprit de Dieu descendant en forme de colombe et venant sur lui » — « Et voici une voix du ciel disant : Celui-ci est mon fils bien-aimé en qui j'ai mis mes complaisances. » (Ev. st. Mathieu, chap. iii, V, 16, 17.)

A droite du tableau, un personnage, le corps à demi plongé dans les flots, est désigné par l'inscription IORDANVS ; sa barbe, ses longs cheveux blancs et le roseau qu'il tient à la main, le feraient d'ailleurs reconnaître pour une divinité fluviale, selon le symbolisme païen : il porte sur les bras le linge destiné à essuyer le corps de Jésus. Un tel souvenir de la mythologie est à noter au milieu de cette scène toute chrétienne.

Le médaillon central est entouré d'une large zone circulaire dans laquelle rayonnent les douze apôtres vêtus de longues tuniques blanches et de manteaux dorés ; ils ont la tête nimbée et les cheveux coupés à la

romaine, ce qui donne à leur physionomie une expression énergique ; ils portent en outre des couronnes



Ravenne. Baptistère de Saint-Jean à la Fontaine. Mosaïque de la coupole.
D'après une ancienne gravure conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

d'oblation et sont séparés les uns des autres par une haute tige fleuronnée s'échappant d'une touffe de larges feuilles

symétriquement disposées. Dans une seconde zone circulaire, inférieure à la précédente, on voit une suite de dais supportés par des colonnettes ; ils abritent alternativement des trônes et des autels ; sur les uns sont des croix, sur les autres des livres d'évangiles ouverts. Ces motifs sont séparés par un jet de feuillage prenant naissance dans de vastes fleurons situés entre les arcades du premier étage.

Certes, cet ensemble est un des plus parfaits et des plus complets que nous ait laissé l'art du v[e] siècle. Les corps sont bien proportionnés et l'étude semble en avoir été faite d'après nature ; les personnages ont une certaine ampleur et une noblesse en harmonie avec le sujet. C'est bien l'art que nous admirions tout à l'heure au tombeau de Galla-Placidia, art savant dans sa conception, classique dans l'interprétation des personnages, sobre, naturel, tout en étant somptueux dans son expression générale. C'est la transition entre l'art, tel que le comprenaient les chrétiens d'Occident et l'art qui va s'épanouir avec les magnificences de l'empire d'Orient[1].

[1] Les mosaïques qui décoraient l'église de Saint-Jean-Baptiste, fondée par Galla-Placidia, ont complètement disparu. D'après une description du père Agnellus, elles représentaient des têtes d'empereurs et d'impératrices, et un portrait en pied de l'évêque Pierre, les bras étendus, dans l'attitude de la prière ; un ange aux grandes ailes se tenait debout à ses côtés.

THÉODORIC

En 493, Théodoric s'empare de Ravenne, force Odoacre à l'admettre à partager son trône, et bientôt s'en débarrasse en le tuant dans un festin. Malgré cette violence, le nouveau conquérant a toujours passé pour sage et pour tenir les arts en grand honneur. Les leçons de Boëce, de Symmaque et de Cassiodore surtout, cet historien philosophe, ami des arts, qui enrichissait lui-même de miniatures les manuscrits de sa bibliothèque, lui avaient appris à admirer les splendeurs de Rome et à apprécier les souvenirs de l'antiquité. Il s'était empressé d'organiser le gouvernement de sa conquête en assurant aux Italiens la possession de leurs biens et en réservant pour ses compagnons l'exercice des armes et les charges militaires. Bien plus, en témoignage de sa déférence pour les libertés de Rome, il évite de s'en approcher pendant qu'il combat les Hérules et n'y entre qu'en 500, c'est-à-dire sept années après sa victoire sur les troupes impériales ; encore prend-il un prétexte et ne veut, dit-il, que rétablir l'ordre troublé pendant l'élection du diacre Symmaque au pontificat.

Le nouveau roi d'Italie avait modelé sa cour sur celle des empereurs et créé toute une hiérarchie de fonctionnaires dont les titres rappelaient ceux du temps de Théodose. Il avait nommé un certain comte Aloïsius pour inspecter les édifices et veiller à leur entretien ; il lui écrivait : « Nous voulons que Votre Sublimité veille à la

conservation des monuments antiques et qu'elle en construise de nouveaux auxquels il ne manque pour égaler les anciens que la vétusté. Combien de connaissances vous sont nécessaires ! Combien vous devriez être habile, intègre pour remplir d'aussi importants devoirs. Décoré d'une verge d'or, vous marcherez immédiatement devant nous au milieu des nombreux officiers qui nous entourent, afin que nous ne puissions jamais oublier combien il importe aux rois que leurs palais témoignent de leur magnificence. »

Cette lettre, conservée par Cassiodore, nous indique quel prix Théodoric attachait aux monuments du passé et quelle gloire il espérait acquérir par de nouvelles constructions. Etabli à Ravenne, il livre à ses Goths ariens les églises et les basiliques déjà construites, en élève d'autres et veut les faire décorer. Mais les mosaïstes de Placidie avaient quitté Ravenne, chassés par Odoacre, et le monarque est forcé d'écrire au préfet de Rome de lui envoyer « des ouvriers tailleurs de pierre et de marbre ». C'est à ces nouveaux venus qu'il confie l'exécution des grandes figures de saints et l'histoire du Nouveau Testament dans la basilique de Saint-Apollinaire *in Cita*, ainsi que la décoration de la coupole du Baptistère des Ariens.

ÉGLISE DE SAINTE-MARIE IN COSMEDIN. — BAPTISTÈRE DES ARIENS

Le Baptistère des Ariens s'élève sur l'emplacement d'une ancienne église dédiée primitivement à saint Théo-

dose, martyr, et à la divine Vierge Marie in Cosmedin. Rendue au culte orthodoxe après le départ des ariens, et consacrée de nouveau sous le seul nom de Marie in Cosmedin par l'empereur Justinien, elle est aujourd'hui presque entièrement dépouillée de ses anciens ornements et se trouve placée sous l'invocation du Saint-Esprit. C'est un édifice de même forme, mais d'architecture plus simple que le Baptistère de Saint-Jean à la Fontaine. Cependant une grande mosaïque couvre encore la voûte de la coupole, et, si ce n'est une copie très exacte, c'est au moins une reproduction presque complète de celle que nous avons décrite précédemment.

Au centre, nous retrouvons la scène du baptême du Christ, et, dans la zone circulaire qui entoure le médaillon, les douze apôtres portant des couronnes et se dirigeant vers un trône sur lequel est placé une croix d'or. Malgré cette similitude, il y a quelques différences : ainsi, dans le médaillon, un fond d'or remplace le paysage ; la figure humaine personnifiant le Jourdain est assise en dehors de l'eau et tient une urne penchée ; le Christ est imberbe, c'est ici un jeune homme et les types des autres personnages sont généralement moins nobles, moins romains, plus barbares. Les têtes sont, en outre, moins bien modelées, les mouvements moins souples, les plis des vêtements moins bien disposés, le coloris général est moins harmonieux. C'est encore le même art, mais il se modifie, s'éloigne du naturel et s'approche de la convention.

Il est difficile de fixer exactement la date de cette mosaïque ; quelques historiens, et Fabri est du nombre, pensent qu'elle a été commandée par Théodoric à l'usage de ses prêtres ariens, mais il a soin d'ajouter que les Ravennates en attribuent l'exécution à l'archevêque Agnellus qui gouvernait l'église de Ravenne en 553. Il faudrait donc admettre, en suivant cette version, que le baptistère a été de nouveau consacré après avoir été décoré de ses mosaïques ; en tous cas, au point de vue chronologique, la différence n'est pas grande.

BASILIQUE DE SAINT-APOLLINAIRE « IN CITA »

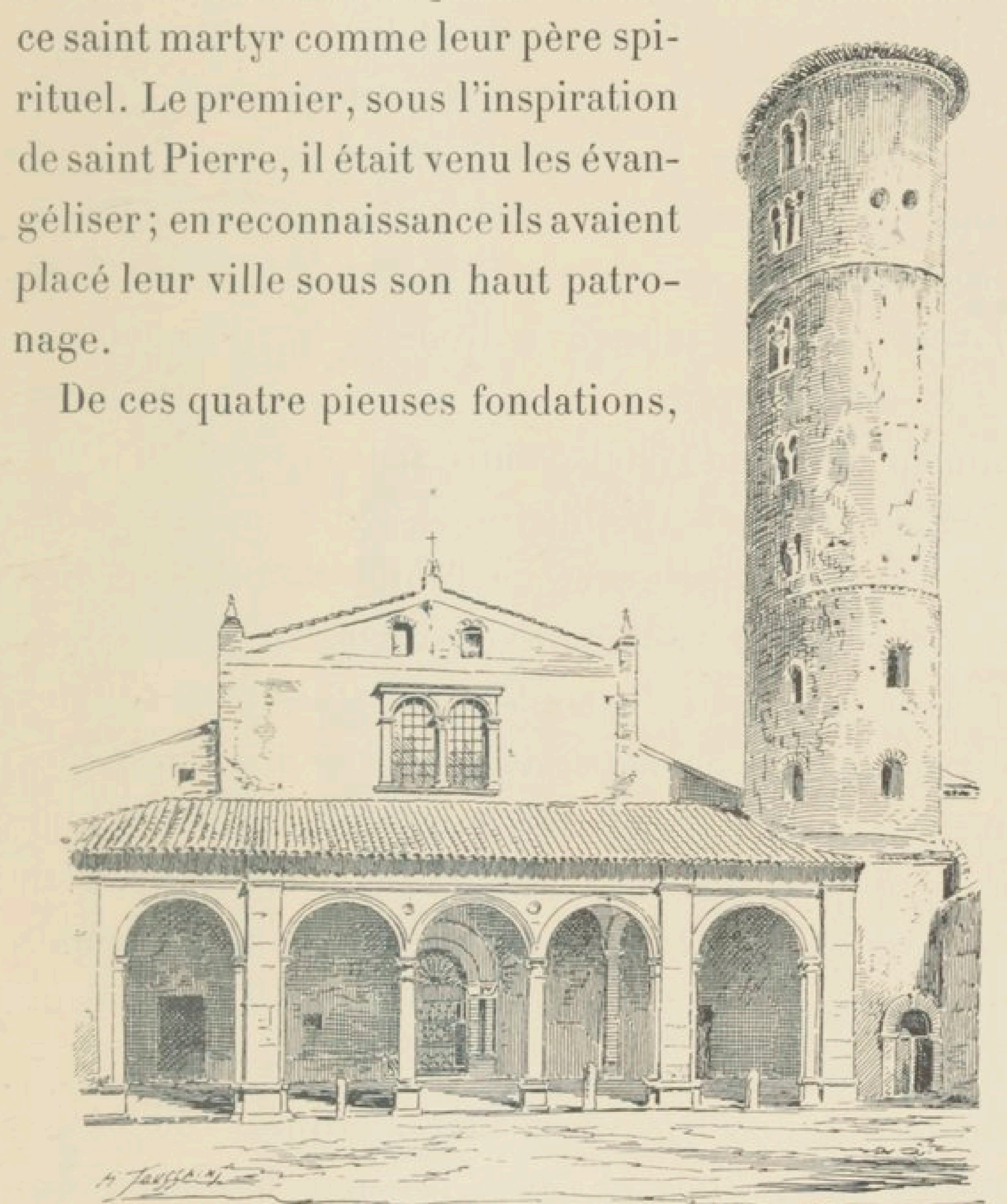
Les édifices de Ravenne se font en général remarquer par la simplicité de leur architecture extérieure ; ils ne présentent que de grands murs de briques, sans enduit ni revêtement, et l'on pourrait appliquer à presque tous la formule rigoureuse dans sa brièveté dont Eusèbe se servait pour dépeindre les monuments construits en Orient sous le règne de Constantin : « Ils sont élevés et leur forme est celle d'un octogone[1]. » Cependant, grâce à un portique élégant dont les arcades retombent sur des colonnes de marbre, la basilique de Saint-Apollinaire *in Cita* fait une heureuse exception à la tristesse et à la pauvreté générale.

Ravenne possède quatre églises placées sous l'invoca-

[1] Eusèbe. *De vita Constantini*.

tion de saint Apollinaire : deux grandes basiliques et deux autres églises de moindre importance. Ce culte si fervent tenait à ce que les Ravennates considéraient ce saint martyr comme leur père spirituel. Le premier, sous l'inspiration de saint Pierre, il était venu les évangéliser ; en reconnaissance ils avaient placé leur ville sous son haut patronage.

De ces quatre pieuses fondations,



Façade de la basilique de Saint-Appollinaire *in Cita*. Ravenne.

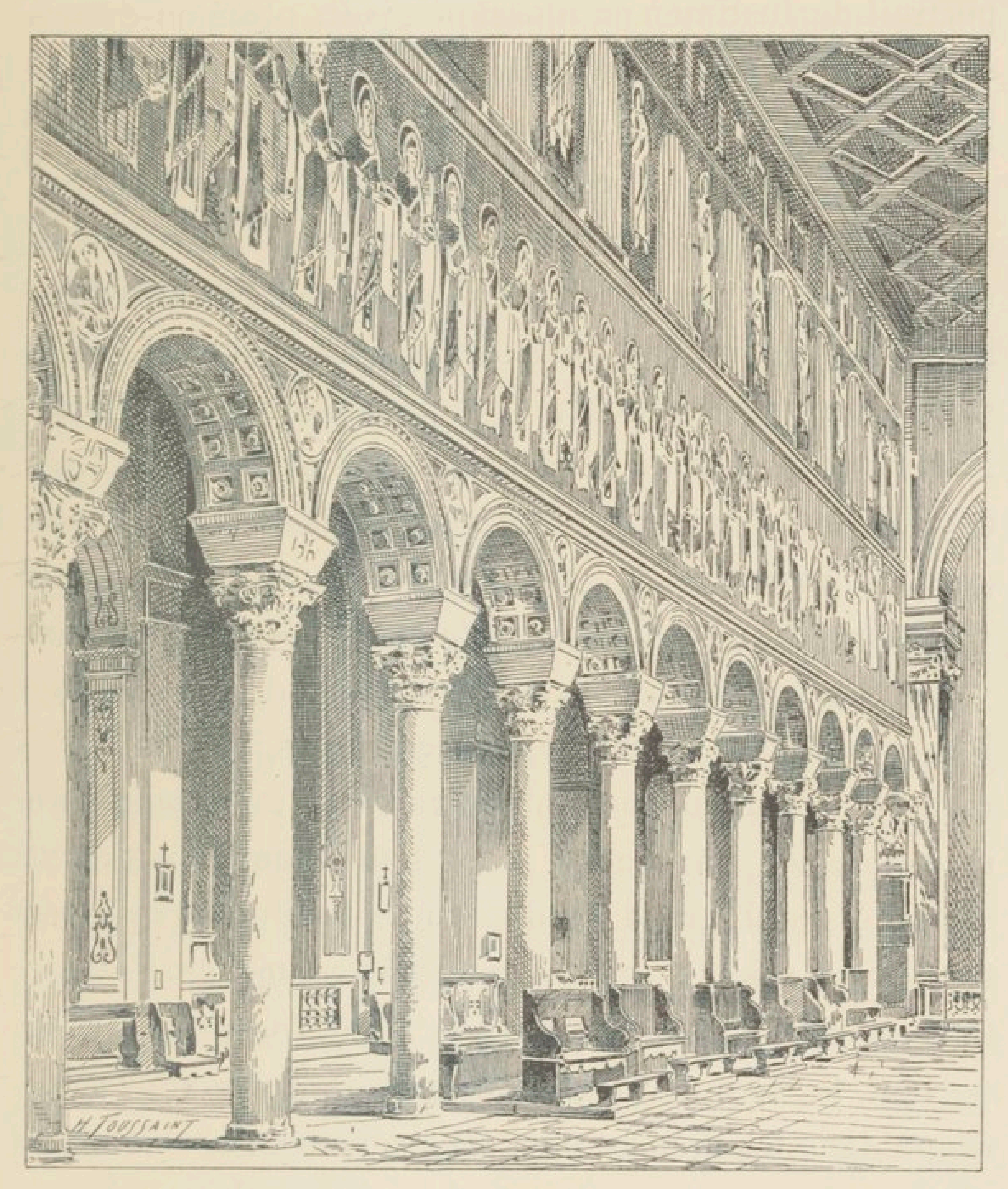
la basilique de Saint-Apollinaire *in Cita* est la plus ancienne. Elevée au ve siècle et placée d'abord sous l'invocation de saint Martin, elle fut désignée dès cette époque

sous le nom de *S. Martinus in Cœlo Aureo* (au ciel d'or), en raison des mosaïques qui couvraient la voûte de l'abside. Théodoric en fit la cathédrale de sa nouvelle capitale, la livra aux prêtres ariens et fit exécuter les mosaïques placées à la partie supérieure des murs latéraux. L'archevêque Agnellus, sous le règne de Justinien, la consacra de nouveau au culte orthodoxe, la dédia à saint Apollinaire, estimant qu'il ne pouvait moins faire en faveur d'un des illustres patrons de la ville, puisque dans le même temps s'élevait une superbe église en l'honneur de saint Vital, l'autre patron.

L'église de Saint-Apollinaire, désignée par les mots *in Cita* pour la distinguer de l'autre basilique dédiée également à saint Apollinaire et située dans le faubourg de Classis, est construite sur le plan des basiliques latines et divisée en trois nefs par deux files de douze colonnes de marbre veiné de Proconèse, venues de Constantinople pour cette destination spéciale. Les chapiteaux, d'un style corinthien abâtardi, sont surmontés de coussinets de pierre marquée d'une croix, suivant l'usage byzantin.

Des arcades encadrées de fines bordures relient ces colonnes entre elles et, dans les nefs latérales, des pilastres correspondants sont accompagnés de chapiteaux ornés de figures d'animaux. La nef principale, dont le plafond en charpente a été assez maladroitement refait au XVIe siècle, se termine par une abside reconstruite à la même époque.

De chaque côté de la grande nef, au-dessus des arcades se développe une admirable frise, seul exemple



Basilique de Saint-Apollinaire *Nuovo* ou *in Cita*.
Vue intérieure de la grande nef.

que nous puissions citer d'une décoration de ce genre en Italie ; une grande mosaïque à fond d'or la remplit tout entière.

Ce magnifique travail a été exécuté entre les années 556 et 558, par les ordres de l'évêque Agnellus; un portrait de Justinien en mosaïque, jadis placé au-dessus de la porte d'entrée de l'église, attestait tout au moins l'intérêt que l'empereur avait pris à son achèvement.

D'un côté, une procession de vingt-deux saints sort du palais de Théodoric et se dirige vers le Christ assis sur un trône enrichi de pierreries; de l'autre, une semblable procession de vingt-deux saintes s'avance, à la suite des rois mages portant des présents, vers la Vierge Marie assise, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Les deux divins personnages sont environnés, comme d'une garde d'honneur, de grands anges couverts de longs vêtements blancs. Toutes ces femmes, vierges nimbées, vêtues de robes vertes que recouvrent de longs voiles blancs, ont une allure régulière, calme, un peu triste même. Les personnages, bien que d'une taille peut-être trop longue, s'avancent avec une dignité vraiment antique. Aussi grave se développe la file des grandes figures de saints; mais, d'un côté comme de l'autre, tous marchent d'un même pas, font le même geste, portent le même vêtement relevé de la même façon, drapé dans les mêmes plis, sans qu'aucun changement ni dans les mouvements ni dans les couleurs vienne animer un peu tous ces corps. C'est bien l'unité, mais ce n'est pas le génie de l'antiquité, tel qu'il se montre aux frises des temples de la belle époque. Ajoutez à cela que tous, hommes et femmes, portent à la main

une couronne et sont séparés les uns des autres régulièrement par un palmier d'or au feuillage métallique ; vous arriverez jusqu'à la monotonie. Cependant, si l'on cherche à pénétrer la pensée qui a guidé l'artiste ; si, laissant de côté la faiblesse de la composition, on veut interpréter l'effet général au profit de la donnée mystique qu'il a cherché à rendre, il faut reconnaître que c'est bien là l'expression du triomphe de l'Église orthodoxe sur l'hérésie arienne, triomphe que la récente conversion de Justinien, due aux conseils du pape Anaclet, rendait plus éclatant encore ; et c'est en l'honneur de cette importante victoire que tous ces saints et saintes tiennent en main de longues palmes d'or.

Le Christ vers lequel se dirige la théorie des saints, est cité comme une des remarquables figures de l'iconographie chrétienne : vêtu d'une robe pourpre, il bénit d'une main et tient un sceptre de l'autre ; mais, malgré sa barbe et sa belle chevelure, il a le front déprimé, le visage effilé et ses grands yeux caves lui enlèvent beaucoup de majesté. La physionomie de la Vierge est encore plus étriquée, sa face est décharnée, elle n'a plus que des yeux, mais le grand manteau violet qui la cache tout entière donne une haute dignité à tout son personnage. Malheureusement ces mosaïques ont été réparées, sans souci du caractère et du style traditionnel, à une époque que nous ne pouvons préciser. Les trois rois mages ont été complètement refaits, ainsi que deux des anges à côté de la Madone. Tout le côté gauche

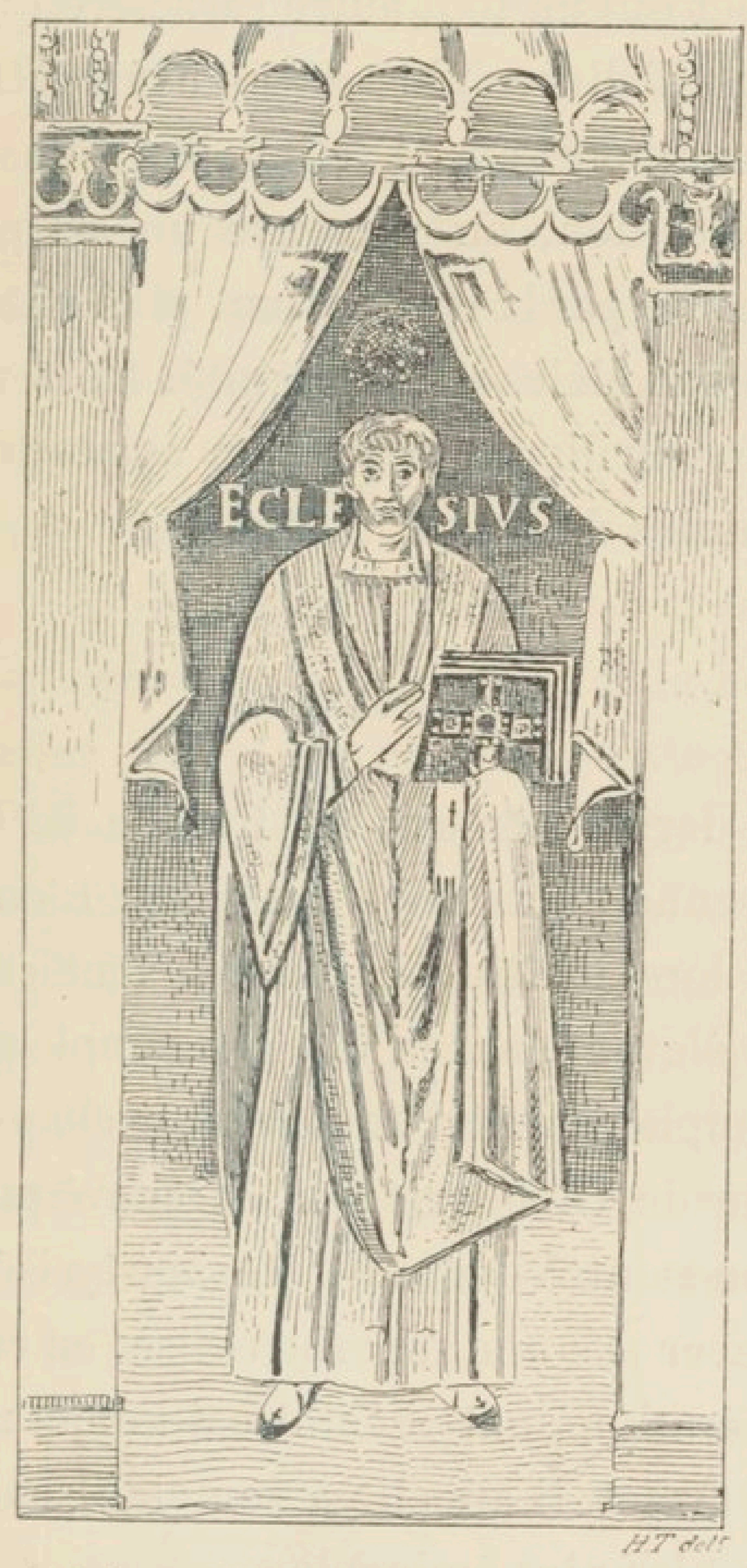
du Christ est moderne ainsi que de grandes parties de deux des anges qui sont auprès de lui.

Au-dessus des frises, de grandes figures d'apôtres et de saints occupent les parties du mur laissées libres entre les fenêtres ; ces personnages, drapés dans de longs vêtements à la manière antique, tenant à la main des rouleaux ou des livres, sont debout sous des baldaquins d'où pendent des couronnes. Si l'on trouve un peu de mollesse dans le modelé de ces figures, un peu de lourdeur dans leurs contours, il faut en admirer le caractère énergique et le type original.

Plus haut, vingt-six compartiments ou tableaux, représentent l'histoire du Nouveau Testament et les principaux épisodes de la vie du Christ. Les scènes se succèdent dans l'ordre chronologique en allant de gauche à droite, et l'artiste s'est attaché à raconter l'apostolat et la passion de Jésus, en laissant de côté son enfance. Partout il a rendu son sujet en quelques simples traits d'une netteté admirable, car chaque scène ne comporte le plus souvent que trois ou quatre personnages placés au premier plan, se détachant en couleurs harmonieuses sur l'azur des fonds.

Il est à remarquer avec quelle naïveté naturaliste le peintre nous montre Jésus-Christ, dans les épisodes qui précèdent la Cène, sous les traits d'un jeune homme, le visage plein, ovale, imberbe et la chevelure courte. Dans les scènes de miracles, l'adolescent a les cheveux tombant sur les épaules, séparés par une raie sur le milieu de la

tête. Dans les scènes et les épisodes de la Passion, c'est un homme à la fleur de l'âge avec de la barbe aux joues



Basilique de Saint-Apollinaire *Nuovo*. Grandes figures de la nef.

et au menton; enfin dans la scène du Portement de Croix et après la Résurrection, il a toute sa barbe passablement touffue et de longs cheveux encadrent sa figure.

Ces mosaïques datent, nous l'avons dit, du règne de Théodoric et, par conséquent, des premières années du VIe siècle. Elles ont un tout autre caractère que celles de la frise : plus d'allure, plus de mouvement, les gestes sont mieux en rapport avec l'action, il y a plus de science dans la composition, on y trouve un art plus vivant, moins comprimé par la convention, plus naturel et plus rapproché des modèles de l'antiquité. L'art romain fait encore ici une brillante apparition avant de se perdre dans les formules du byzantinisme.

ÉGLISE DE SAINT-VITAL

Dans les derniers mois de l'année 539, Bélisaire reprend Ravenne au nom de Justinien. L'empereur, se croyant dès lors maître de l'Italie, veut célébrer son triomphe en élevant dans la ville un temple magnifique. Il choisit l'emplacement d'une modeste chapelle, édifiée sous le règne de Théodoric par l'archevêque Néon au lieu même où saint Vital avait été martyrisé, et décide de la remplacer par une superbe église, en rapport avec la haute vénération dont ce saint est l'objet ; puis, pour réaliser son projet, il appelle à son aide ses architectes et ses artistes les plus éminents.

La merveilleuse basilique de Sainte-Sophie de Constantinople était alors presque achevée ; la nouveauté du plan, l'immense effet produit par la coupole, une

ordonnance toute nouvelle et toute différente de celle des anciennes basiliques latines, avaient excité l'admiration de l'empereur, de son entourage et de tout le monde oriental. Il fut donc décidé que l'église de Saint-Vital, quoique moins grande, serait édifiée d'après les mêmes données architecturales.

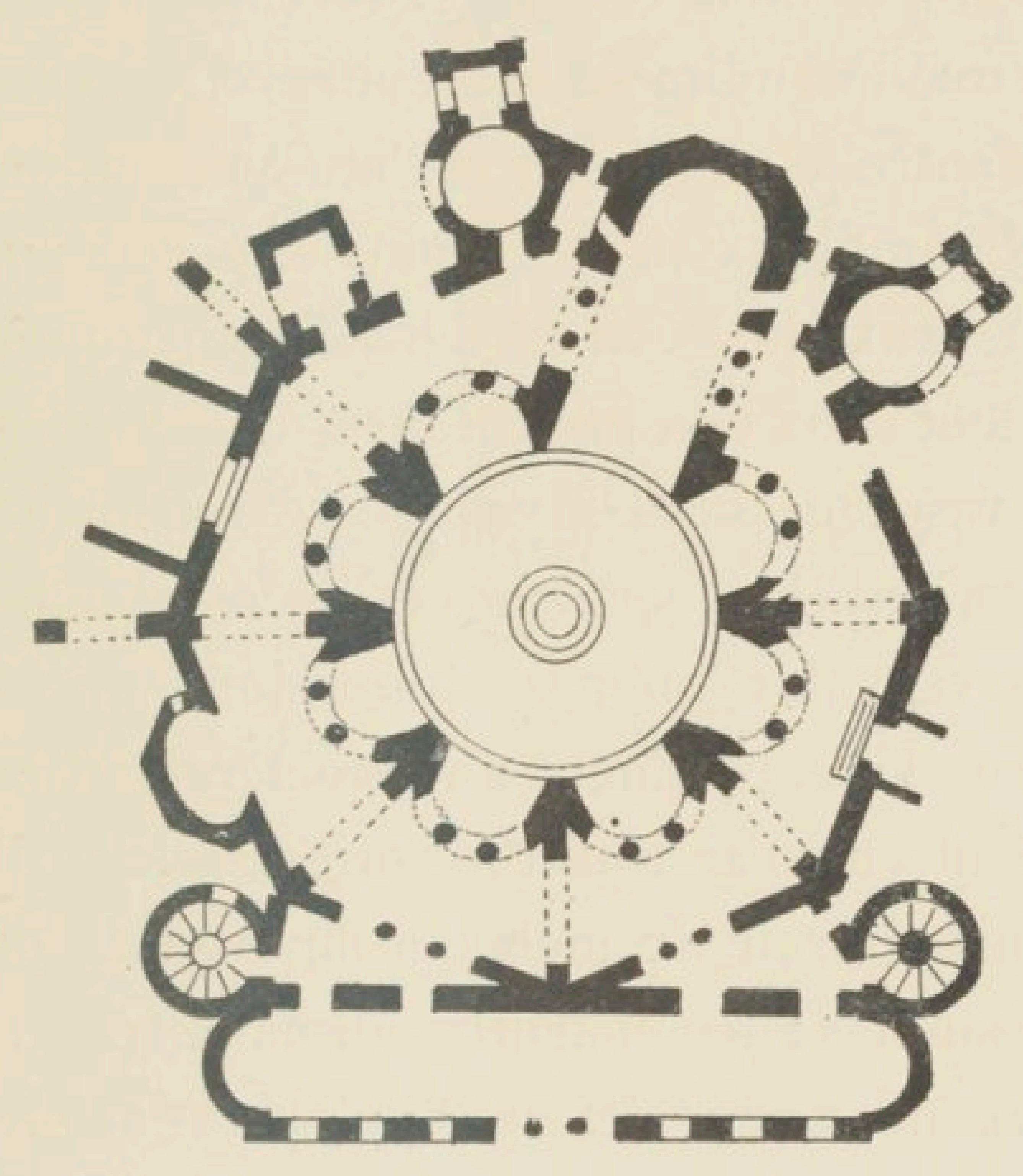
Sainte-Sophie, le plus beau monument qu'aient élevé les empereurs d'Orient, était, dans son ensemble, la résultante d'un système d'architecture qui prenait sa source et son principe dans les anciens édifices de la Syrie et de la Perse. La nécessité de réunir les quatre parties de deux nefs se croisant à angle droit, et le besoin de distinguer le point central par une imposante manifestation extérieure, firent naître l'idée de la couronner d'une coupole. Ce genre de voûte n'était pas d'invention nouvelle, les Romains l'avaient bien souvent employé ; le Panthéon, les Thermes de Titus, de Dioclétien et de Caracalla en offrent de précieux exemples ; mais ces coupoles portaient sur des murs, et l'art de les élever sur des pendentifs ne reçut son entier développement qu'à l'église de Sainte-Sophie.

Plusieurs écrivains ont attribué à Constantin l'honneur de la construction de Sainte-Sophie ; il y a là une erreur. Lorsque Constantin eut transféré le siège de l'empire romain à Byzance, il construisit, il est vrai, une église dédiée à la Divine Sagesse (Σοφία), sainte Sophie, mais elle ne tarda pas à être renversée et détruite de fond en comble par un tremblement de terre. Au même

endroit, son fils Constantin en bâtit une autre plus vaste ; mais cette nouvelle église, dévastée sous Arcadius, pendant une sédition excitée contre Jean-Chrysostome, devint bientôt la proie des flammes. Reconstruite à nouveau par Théodose le Jeune, elle fut encore une fois détruite dans l'immense incendie qui désola la ville, la cinquième année du règne de Justinien. C'est alors que les deux plus habiles architectes du temps, Anthemius de Thralles et Isidore de Millet, furent chargés par l'empereur d'élever la célèbre église qui exerça une si remarquable influence sur l'architecture chrétienne du moyen âge.

L'église de Saint-Vital est loin d'être une copie de la basilique de Sainte-Sophie, mais elle peut être considérée comme ayant été une conséquence immédiate des principes qui venaient d'être adoptés, et la première occasion qui se soit présentée de les appliquer au dehors. Fondée en 540, pendant l'épiscopat de l'évêque Eclesius, continuée par Julianus, chef du trésor, elle fut consacrée par l'archevêque Maximianus en 547. L'édifice se compose d'un vaste dôme entouré de huit petites coupoles recouvrant une galerie circulaire. L'une de ces coupoles, celle qui fait face à la porte d'entrée, est largement ouverte à l'intérieur et se termine par une abside. Huit gros piliers placés en cercle, réunis par des arcades, supportent, au moyen de pendentifs, le dôme principal.

L'effet est étrange, et les yeux habitués à la rectitude des formes classiques s'étonnent de cet enchevêtrement de lignes droites et courbes qui s'entre-croisent, semble-t-il, suivant le caprice du hasard; la rondeur des arcades



Plan de l'église de Saint-Vital. Ravenne.

des voûtes, des dômes ainsi juxtaposés est encore une surprise. C'est une architecture nouvelle, une symétrie nouvelle, mais moins simple et partant moins belle que celle des basiliques latines. Quant aux détails, ils sont lourds; si nous retrouvons quelques formes empruntées à l'antiquité, elles sont généralement dégradées et altérées.

L'architecture de Saint-Vital ne pouvait donc manquer

d'être absolument byzantine, les colonnes assez élégantes ont été taillées spécialement pour le monument et les chapiteaux qui les surmontent, ayant à peu près la forme d'une pyramide tronquée et renversée, sont d'invention purement orientale. Les coussinets, sorte de consoles ou de rudiment d'architrave, servant d'intermédiaire entre le chapiteau et l'arc qu'il supporte, sont ornés de nombreux monogrammes, parmi lesquels on reconnaît ceux de Néon et de Julianus : quelques-uns représentent deux oiseaux entourés de palmes et buvant dans un vase ; ce sujet mystique se retrouve fréquemment en Orient. Les corniches et les entablements, tout en conservant les mêmes dimensions que dans les édifices romains, prennent un caractère particulier, qui n'appartient qu'à l'architecture orientale. La décoration des surfaces offrait un mélange de lambris de marbre et de mosaïques ; les marbres formaient les soubassements, les mosaïques étaient appliquées sur les parties supérieures, voûtes, archivoltes, tympans, impostes. Quelques restes de mosaïque, conservés dans les piliers et sous les arcs doubleaux de la grande nef, indiquent suffisamment qu'à l'exemple des églises byzantines de Constantinople, celle de saint Vital en était entièrement couverte.

Après quatorze siècles de vicissitudes, une grande partie de cette décoration a été détruite ou modifiée ; des caissons à l'italienne sont venus remplacer les mosaïques des voûtes et des arcs doubleaux ; des



ÉGLISE DE SAINT VITAL, A RAVENNE
d'après une aquarelle de M. C. Moyaux

Ernest Leroux, Edit.

écussons aux armes des papes, supportés par des anges, marquent les pendentifs ; des colonnes engagées encadrent les fenêtres en altérant le caractère byzantin de la coupole, en tronquant sa forme hémisphérique ; et, au fond du sanctuaire, une large fenêtre, divisée par deux meneaux en trois compartiments, a fait disparaître l'effet mystérieux et l'ordonnance sévère de cette partie du temple. De plus, une grande quantité des mosaïques qui couvraient les piliers et les arcs ont été remplacés par de simples peintures ; elles cherchent bien à rappeler l'ancienne ornementation, mais elles affaiblissent sensiblement le sentiment de richesse et de somptuosité que devait faire éprouver l'antique revêtement.

Le sanctuaire conserve heureusement encore toutes les mosaïques qui composaient sa magnifique décoration. Il se divise en deux parties distinctes : un bêma, partie rectangulaire recouverte d'une voûte d'arête, et une abside.

Au sommet de la voûte d'arête, dans une auréole circulaire, l'Agneau nimbé se détache sur un ciel étoilé. Les arêtes qui tendent à ce point central sont indiquées par quatre cordons de feuillage, terminés dans les angles par des paons affrontés, la queue déployée en forme de roue, et perchés sur des globes d'or. Des anges vêtus de blanc, les pieds portant sur des sphères, les bras levés, semblent soutenir l'auréole. Les autres

parties de la voûte sont occupées par une foule d'ornements, rinceaux, fleurs, fruits, à travers lesquels se jouent des oiseaux becquetant des grappes et se désaltérant dans des vases, ainsi que d'autres animaux de toute sorte. Le grand arc doubleau, qui limite ce bêma du côté de la nef, est orné de quinze médaillons reliés par des volutes, celui du milieu est réservé à Jésus-Christ, six de chaque côté sont occupés par les douze apôtres et ceux des extrémités encadrent les portraits de saint Gervais et de saint Protais, tous deux fils de saint Vital et de sainte Valérie.

Les murs latéraux sont ouverts, au premier étage, par une loggia ou tribune à trois arcades, donnant sur un balcon. Au rez-de-chaussée, un portique, également à trois arcades, fait communiquer le sanctuaire avec la galerie circulaire. Toutes les surfaces restées libres sont couvertes de mosaïques. Du côté de l'Évangile, à droite et à gauche de la loggia, on voit saint Jean et saint Luc nimbés, assis, vêtus de toges blanches clavées, tenant un livre ouvert à la main ; l'Aigle plane auprès de saint Jean ; le Bœuf accompagne saint Luc. Au-dessous de la tribune, un tableau demi-circulaire reproduit deux des scènes symboliques de l'Eucharistie : le *Sacrifice d'Abraham* et la *Visite des Anges*. Entre la courbe supérieure du tableau et les consoles qui supportent le balcon, deux anges volant les ailes déployées soutiennent un médaillon renfermant la croix gemmée accotée de l'A et de l'Ω. Le prophète Jérémie, debout,

se lamentant sur les malheurs du peuple juif, et Moïse sur la montagne devant le bûcher ardent, complètent la décoration de cette paroi du sanctuaire.

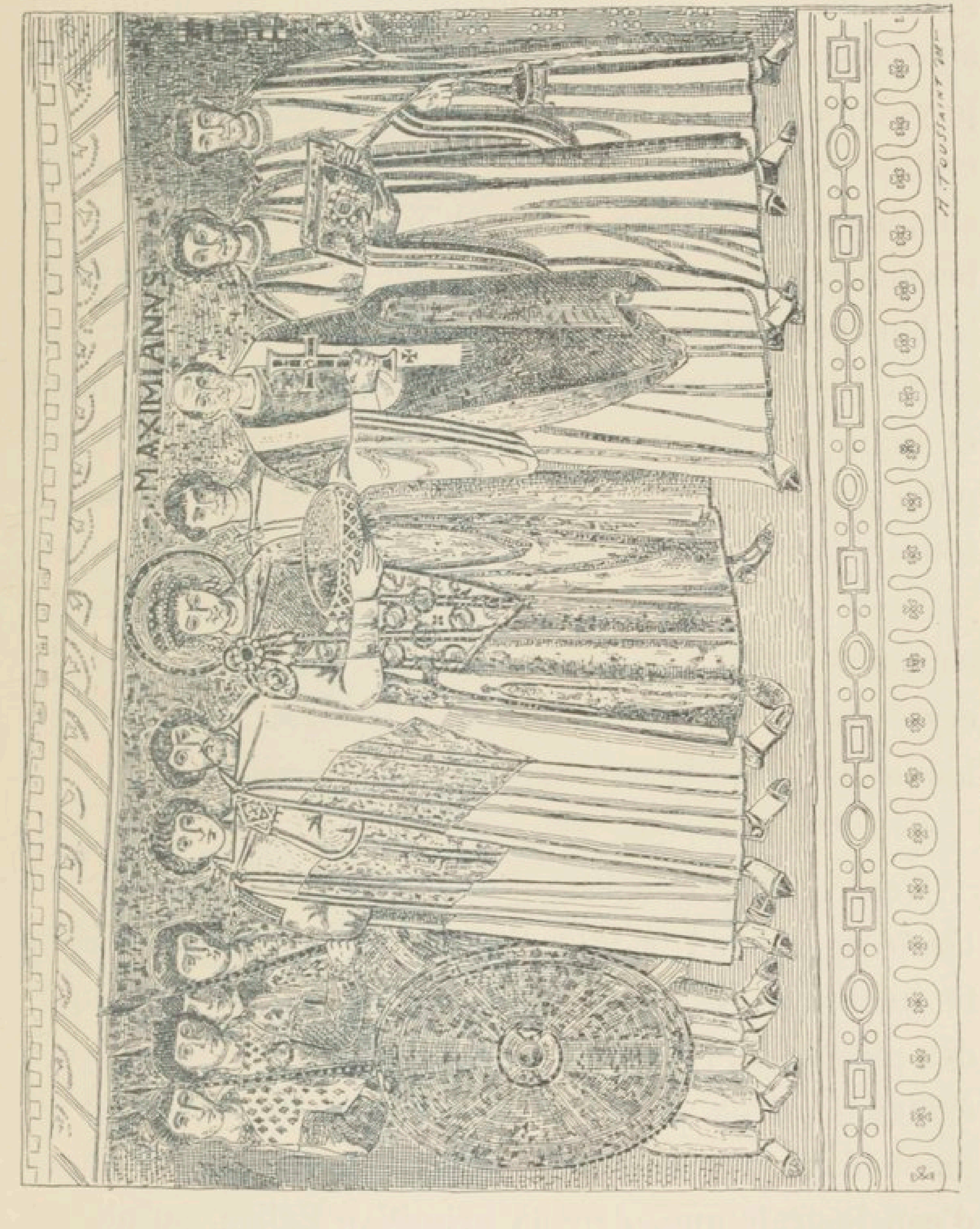
Du côté de l'Épître, la disposition des sujets est à peu près la même. En haut, les évangélistes saint Marc et saint Mathieu, nimbés, assis, vêtus de la toge romaine, sont accompagnés, l'un du Lion, animal complet très naturel, placé au-dessus de sa tête, l'autre de l'Ange, personnage vu à mi-corps, nimbé, volant dans les nuages. Le grand tableau circulaire représente deux autres scènes eucharistiques : *Abel offrant à Dieu les prémices de ses troupeaux* et *Melchisédech sacrifiant avec le pain et le vin ;* puis les prophètes Elie et Zaccharie. Les grandes figures isolées sont de merveilleux modèles et, dans les tableaux d'ensemble, on sent que l'art de grouper les personnages était encore en honneur chez les artistes byzantins ; ils ont dans ces ouvrages fait œuvre de peintres.

L'abside occupe le fond du sanctuaire et s'ouvre à une hauteur beaucoup moindre que la retombée de la voûte d'arête ; la portion de mur ainsi réservée est occupée par trois fenêtres environnées d'ornements en mosaïque. Au centre de la concha, un Christ très grand, assis sur le globe du monde, se détache sur un fond d'or. Sa tête est entourée d'un nimbe crucifère ; de la main gauche Il tient un livre ouvert et, de la droite, présente une couronne à saint Vital. Deux anges nim-

bés, en robe blanche, les grandes ailes multicolores déployées, se tiennent debout à ses côtés et portent des roseaux d'or : l'un transmet à saint Vital, SCS. VITALIS, la couronne du martyre ; l'autre reçoit des mains de l'évêque Eclesius, ECLESIUS. EPIS, un édicule circulaire dans lequel on doit reconnaître l'église dont il est le fondateur. Cette figure du Christ est célèbre : le Sauveur est représenté tout jeune, de longs cheveux séparés sur le front en deux larges bandeaux encadrent son visage imberbe ; il porte une tunique rouge recouverte d'un pallium violet, au bas duquel la lettre N (Nazarethus) indique le lieu de sa naissance.

Les parties inférieures du mur de l'abside sont occupées par deux vastes mosaïques dont l'importance est grande dans l'histoire de l'art : elles se font face.

Dans celle de gauche, apparaît avec toute la pompeuse majesté impériale, l'empereur Justinien, surnommé le Grand. Il est entouré de ses courtisans : le groupe, composé de sept personnages, forme une espèce de procession. L'évêque Maximianus marche en tête du cortège, son nom est inscrit au-dessus de lui ; vêtu d'une aube et d'une chasuble brodée d'or, il a l'air grave et imposant ; à la main il tient une crosse enrichie de pierreries ; deux diacres l'accompagnent : le premier porte le livre des Evangiles, relié magnifiquement; l'autre tient un encensoir d'or. Vient ensuite Justinien : l'empereur porte les reliques de saint Protais et



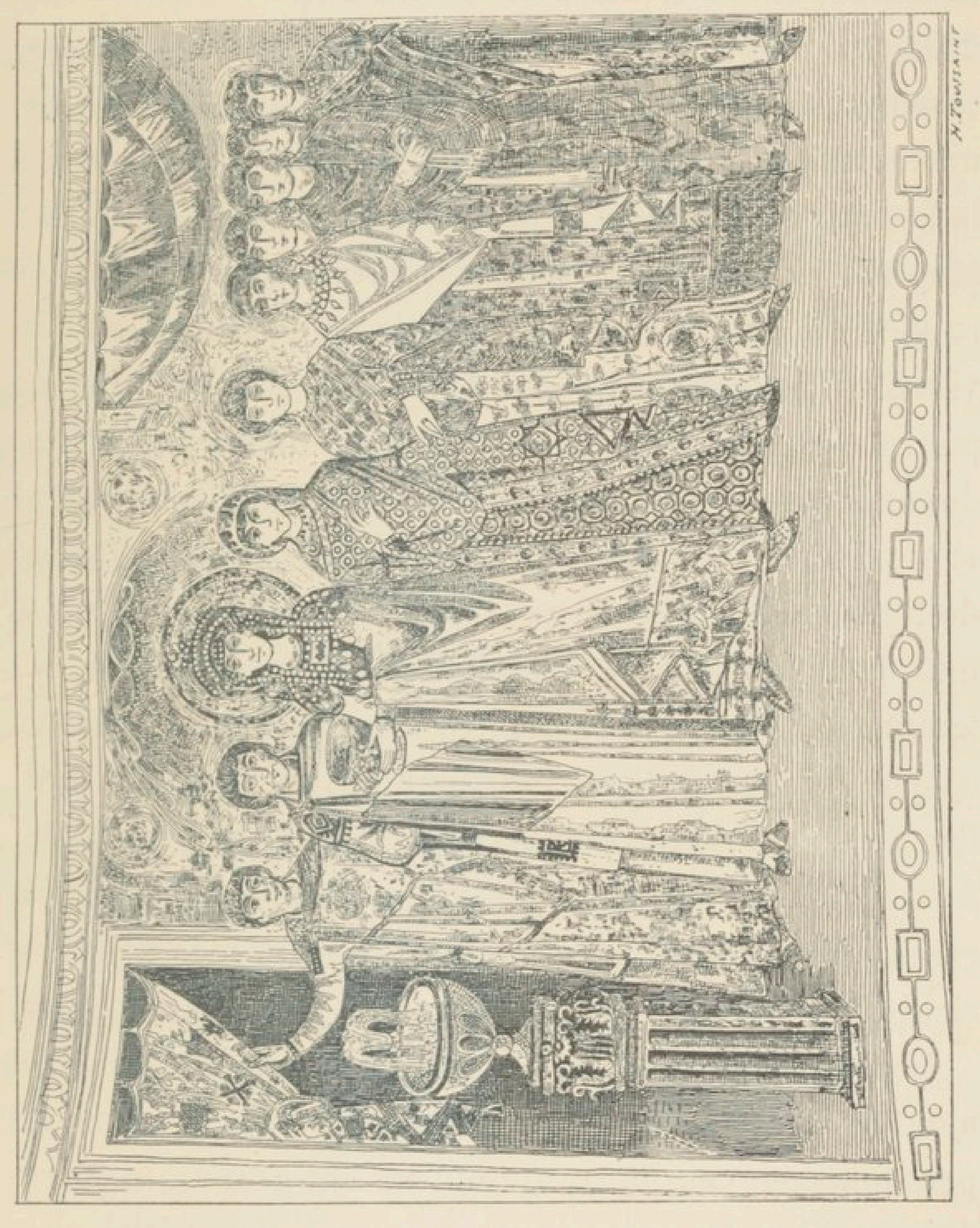
Ravenne. Église Saint-Vital. — L'empereur Justinien.

de saint Gervais, enfermées dans un canthare d'or ciselé ; son costume d'apparat, tunique blanche recouverte d'un grand manteau pourpre tout brodé d'or, lui donne un air solennel, raide et gauche, que ne vient pas égayer sa physionomie dure et morose. A l'époque de la consécration de l'église (547), Justinien avait soixante-quatre ans, mais, la flatterie officielle aidant, il est représenté beaucoup plus jeune. Il a cependant les joues tombantes, la bouche contractée et chagrine ; les sourcils se rejoignent, les cheveux couvrent presque entièrement le front et augmentent encore la rudesse du visage. De plus, et pour ajouter à la dignité de cette auguste personne, la tête de l'empereur est nimbée comme celle d'un saint.

A sa suite marchent trois grands dignitaires de la couronne, puis viennent les gardes du corps ; l'un de ces derniers est armé d'un grand bouclier oriental, sur lequel est gravé le monogramme du Christ.

L'autre tableau représente Théodora, l'ancienne prostituée du cirque, la fille d'un belluaire, dont Justinien fit une impératrice et qui mourut en 548, entourée des plus grands honneurs : son auguste majesté préside également à la consécration du temple. La scène se passe dans le vestibule, comme l'indique la fontaine d'eau lustrale que, dans la primitive Eglise, on plaçait sous le porche des basiliques.

Un jeune diacre soulève une riche portière pour permettre à la souveraine de pénétrer dans l'église.



Ravenne. Église de Saint-Vital. — L'impératrice Théodora.

Théodora s'avance portant un vase d'or contenant des reliques, elle est entourée et revêtue de tout le luxe inventé pour rehausser la majesté des impératrices d'Orient. Comme son mari, elle porte le nimbe, signe essentiel de divinité, flatterie officielle que le christianisme n'avait pas encore déracinée. Telle nous apparaît la femme de Justinien, couronnée d'un diadème d'une ampleur extravagante dont les perles et les pierreries ruissellent en cascade le long de son pâle et hautain visage. Elle marche triomphante dans son manteau de pourpre et sa chaussure d'or ; ses grands yeux profondément cernés, sa bouche petite et sensuelle racontent son histoire ; sa face est immobile, car la divinité doit être impénétrable, surnaturelle. Du reste, dans la tête de l'impératrice comme dans celle de toutes ses femmes et, bien que le peintre ait cherché à donner à chacune une expression particulière, on sent le fard, l'artifice de toilette employé pour paraître plus belle. Les costumes sont de couleurs variées, verts, blancs, roses, tous d'une richesse excessive, brodés d'or, enrichis de pierreries et retombant en longs plis réguliers.

Malgré leurs défauts d'exécution, auxquels il faut ajouter un manque sensible de proportion dans les personnages, ces deux mosaïques ont grand air et traduisent bien les splendeurs du règne. Toutefois, elles relatent un mensonge historique, car ni Justinien, ni Théodora, n'ont assisté à la consécration de l'église de Saint-Vital ; cela est aujourd'hui parfaitement démontré.

Ayant inspiré le projet, ils se sont intéressé à son exécution, ont fourni les sommes nécessaires; ce mérite, déjà bien grand aux yeux des Ravennates, a motivé la place importante que l'empereur et l'impératrice occupent dans la décoration d'une église dont ils étaient les fondateurs.

Au sommet de la grande coupole, un Christ gigantesque, en buste, s'enlève sur un fond d'or. Il est entouré d'une zone circulaire, contenant des portraits de saints et d'apôtres; au-dessous, de nombreuses fenêtres éclairant la partie supérieure du dôme, laissent entre elles des intervalles occupés par de grandes figures représentant des personnages célèbres de l'histoire sacrée.

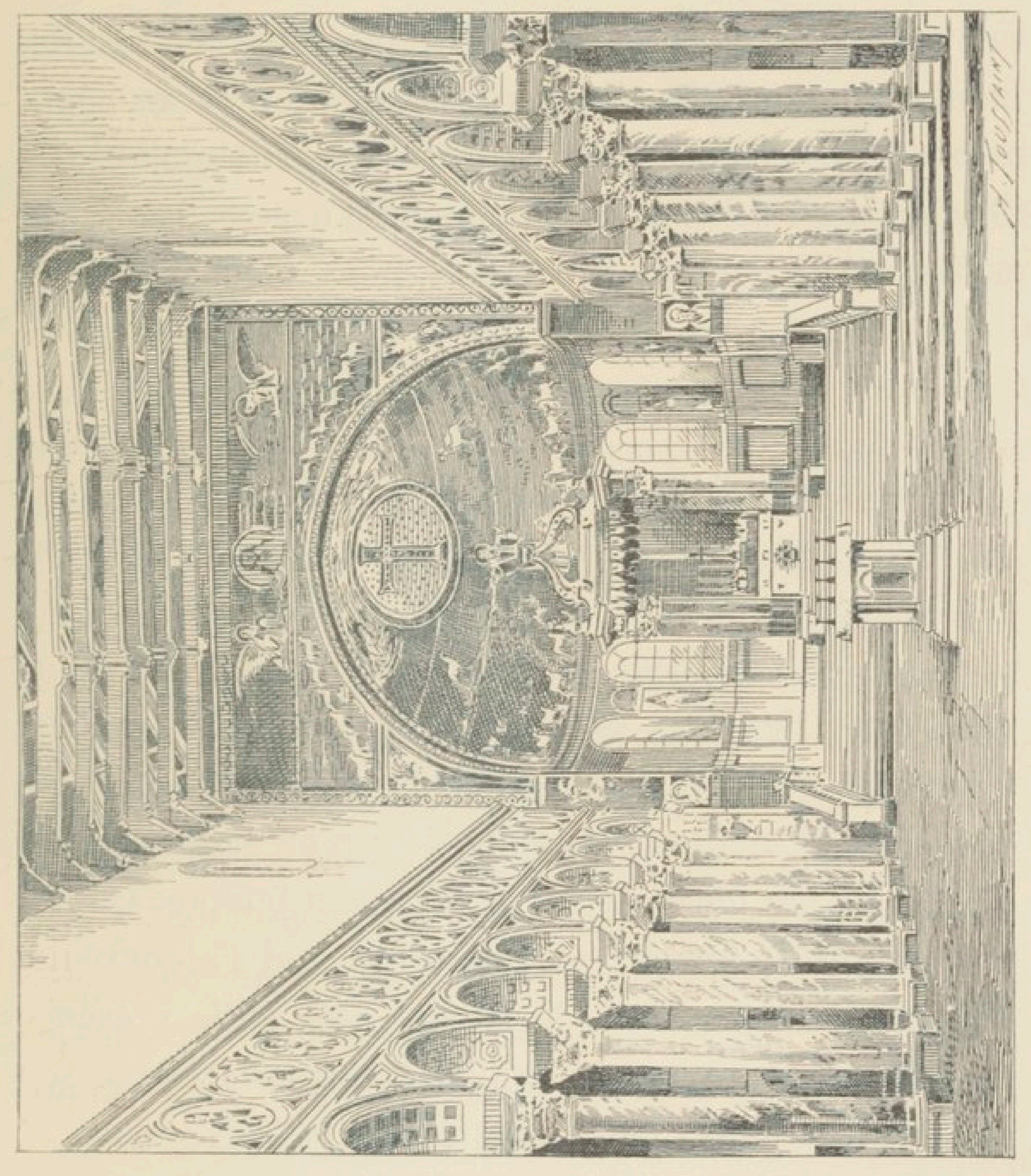
LE FAUBOURG DE CLASSIS

Grâce au moine Agnellus, abbé de Saint-Barthélemy et de Sainte-Marie de Blachernes, qui vivait dans les premières années du IX[e] siècle et auquel nous devons un livre fort curieux, ayant servi de guide ou, comme on disait alors, d'itinéraire aux pèlerins qui visitaient Ravenne, nous pouvons restituer le quartier de Classis aujourd'hui disparu et nous figurer ce qu'il était autrefois.

A côté de la flotte de guerre impériale, le port de Classis pouvait contenir de nombreux navires de commerce de toutes les nations; aussi ce faubourg était-il devenu le centre des affaires. Il était également remarquable par le grand nombre de monuments religieux

dont on voyait les dômes et les clochers s'élever de toutes parts. C'étaient les basiliques de Saint-Porbus; de Saint-Eleucadius où se trouvaient les tombeaux des premiers successeurs de saint Apollinaire; Sainte-Euphémie *ad Mare*, toute étincelante de mosaïques; Saint-Serge, constrait par les ariens, et l'*Ecclesia Petriana*, la plus belle de toutes, la plus grande des églises de Ravenne, celle qui possédait les mosaïques les plus magnifiques, les marbres les plus précieux, les autels et les vases d'or les plus riches et dont, malheureusement, il ne reste plus aucune trace. L'évêque Pierre Chrysologue, au ve siècle, en avait été le fondateur. Enfin la basilique de Saint-Apollinaire, la seule qui nous ait été conservée.

A côté de ces monuments grandioses, il y avait des baptistères, un grand nombre de monastères et des tours de défense s'élevant au-dessus des remparts. Nous pouvons contrôler cette description en nous reportant au tableau compris dans la frise en mosaïque de Saint-Apollinaire *Nuovo*. Bien que la vue du port de Classis y soit reproduite à grands traits, elle donne cependant une indication bien nette des remparts flanqués de tours, au-dessus desquels émergent différents monuments, dômes, coupoles, basiliques. A gauche, elle indique un phare éclairant l'entrée du port occupé par trois vaisseaux qui déploient leurs voiles. Classis était donc tout à la fois une place de guerre, une cité commerçante et un centre religieux important.



Basilique de Saint-Apollinaire in Classe. — Vue intérieure.

De ces beaux monuments, de cette brillante splendeur, de cette prospérité, rien ne subsiste. Dès les premières années du VIII[e] siècle, un tremblement de terre renversait l'*Ecclesia Petriana;* on ne chercha pas à la relever, et Classis, prise et reprise plusieurs fois par les Lombards et par les Francs, présentait déjà au commencement du IX[e] siècle, l'aspect d'une ville en ruine; Charlemagne acheva pacifiquement l'œuvre de dévastation.

LA BASILIQUE DE SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE

Vers l'année 545, le chef du trésor Julianus, voyant les travaux de l'église Saint-Vital sur le point d'être terminés, proposa à l'empereur d'élever à Classis une grande basilique en l'honneur de saint Apollinaire, afin d'honorer ainsi les deux saints patrons de la ville et d'obtenir leur protection. On choisit l'emplacement d'une ancienne et modeste chapelle dédiée au saint martyr, pour jeter les fondements du nouveau temple. Quatre années après, l'église était terminée, et l'archevêque Maximus la consacrait, le 12 mai 549, en la présence de Julianus, qui pouvait admirer la magnificence de son œuvre et les belles mosaïques dont elle était ornée[1].

Aujourd'hui, la basilique de Saint-Apollinaire se dresse solitaire et imposante au milieu d'un désert. Les

[1] HIERONYMUS RUBENS. *Hist. Ravennatum.* — HIERONYMUS FABRI. *Memoria Ravennæ.*

ruines abandonnées ont engendré la fièvre, les derniers habitants se sont enfuis, l'eau des marécages et le sable des lagunes ont envahi la contrée et une forêt de grands pins, repaire de couleuvres, recouvre aujourd'hui cette ville morte, comme pour en protéger le souvenir.

La basilique reproduit dans toutes ses parties le type simple et majestueux de l'architecture latine, ordonnance si bien appropriée aux besoins du culte chrétien, que les splendeurs byzantines de Saint-Vital n'ont pu en avoir raison et la modifier même à Ravenne. Les mosaïques de l'abside et de l'arc triomphal, les admirables rangées de colonnes de marbre, les charpentes apparentes qui couvrent les trois nefs donnent encore aujourd'hui l'idée exacte d'un édifice sacré des premiers temps du christianisme.

Le monument est conçu dans de vastes et belles proportions. Vingt-quatre colonnes élevées sur des bases décorées de sculptures portent des chapiteaux surmontés du coussinet oriental timbré d'une croix ; des arcades, aux archivoltes caissonnées, relient ces colonnes entre elles et des ornements de stuc, emblèmes chrétiens environnés de rinceaux, décorent les tympans. Au-dessus des arcades et dans toute la longueur de la nef s'étend une belle frise formée d'une longue suite de médaillons renfermant les portraits des archevêques de Ravenne. Les murs de côté ne comportent aucun ornement et sont percés de grandes fenêtres cintrées qui éclairent l'église. Disons, pour terminer cette description som-

maire, que sous l'abside s'étend une crypte et que le chœur est surélevé de plusieurs marches au-dessus du pavage de la nef.

Nul vestige des mosaïques primitives n'est parvenu jusqu'à nous ; elles ont été détruites pour une cause ignorée ; celles qui ornent le grand arc et l'abside, les seules qui se voient aujourd'hui, sont bien postérieures à la construction de l'édifice. L'époque où elles furent exécutées est parfaitement fixée ; elles portent la date de 671 et de 677, et indiquent une curieuse tendance artistique : c'est un mélange de compositions historiques et de souvenirs symboliques qui dénote une transition et certainement une décadence. Il n'y a plus unité dans l'allure générale, franchise dans la conception ; l'invention est embarrassée et l'exécution laisse bien à désirer ; on voit que les artistes de Justinien n'avaient pas fait école et qu'après un siècle d'éclat, l'art de la grande décoration en mosaïque avait largement décliné à Ravenne.

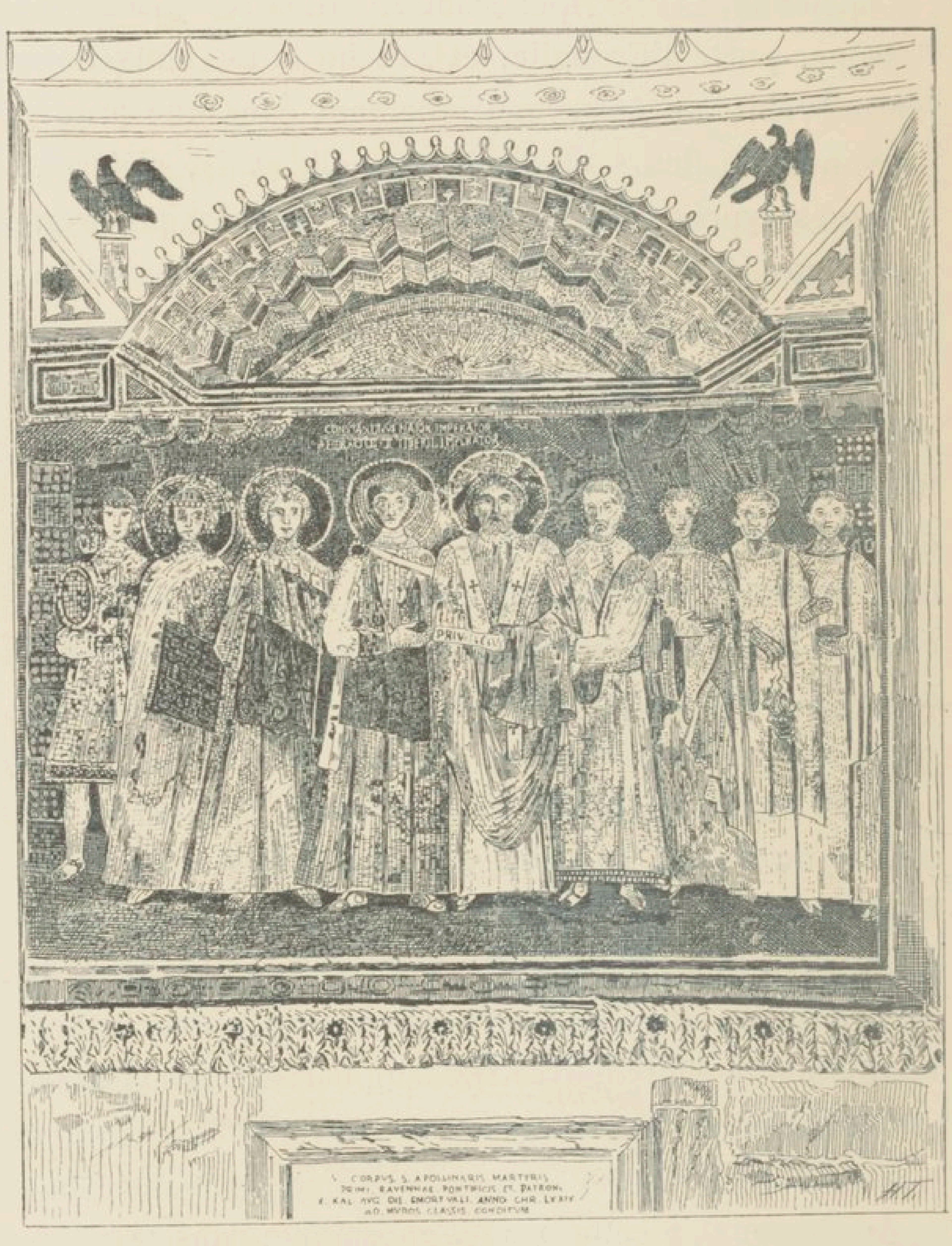
Dans la concha de l'abside, au sommet du tableau, une main sort de la nue ; c'est l'emblème de Dieu ; un peu plus bas, au centre d'un grand cercle étoilé, une grande croix gemmée présente à la rencontre de ses branches un petit buste du Christ, le mot : ΙΧΘΥΣ est écrit en haut du cercle et on lit : SALVS MVNDI, tracés à la partie inférieure. Α et Ω sont placés aux extrémités des branches latérales de la croix : de chaque côté du

médaillon se tiennent Moïse et Elie, interprètes de la loi ancienne, tandis que saint Apollinaire, placé au-dessous, porte l'Evangile, et prêche la loi nouvelle à douze brebis rangées symétriquement dans une prairie parsemée de fleurs et d'arbustes. Çà et là, s'élèvent quelques cyprès servant d'abri à des oiseaux qui prennent leurs ébats, et plus loin s'étendent des collines verdoyantes limitant l'horizon.

Suivant les traditions du symbolisme byzantin, cet ensemble représente la chaîne qui relie la religion mosaïque à la religion chrétienne ; traduction absolument vague d'une pensée mystique. Le tableau n'est donc qu'une esquisse incomplète, mais il faut tenir compte à l'artiste de la faiblesse des moyens dont il disposait pour traduire un thème d'un idéalisme aussi complet.

Dans le calme absolu de la solitude de Classis, au milieu du désert qui environne la basilique, l'esprit est bien placé pour suppléer à ce qu'il y a d'insuffisant et de défectueux dans cette composition, pénétrer la pensée qui l'a inspiré, et se laisse absorber dans la contemplation de cette œuvre robuste, barbare, mais néanmoins superbe.

Au-dessous de cette grande mosaïque, dans le pourtour de l'abside, quatre archevêques de Ravenne sont debout sous des baldaquins ; sur un des côtés, un double tableau, reproduction presque littérale d'une des mo-



Basilique de Saint-Apollinaire *in Classe*. — L'archevêque Réparatus recevant le diplôme d'indépendance de l'église de Ravenne.

saïques de Saint-Vital, représente : le *Sacrifice d'Abraham* et *Melchisédech offrant le pain et le vin ;* vis-à-vis, et pour faire pendant, un autre tableau nous montre l'archevêque Réparatus recevant des mains de l'empereur un rouleau sur lequel est écrit le mot : PRIVILEGIA.

Ce tableau ne comporte pas moins de neuf personnages : l'empereur Constantin III, fils d'Héraclius et petit-fils de Tiberius (612)

CONSTANTINVS MAIOR IMPERATOR
HERACLII ET TIBERII IMPERATOR[1]

ainsi que l'archevêque REPARATVS, occupent la place d'honneur au milieu. La tête du souverain est ornée d'un nimbe bleu à filet blanc, son visage est imberbe, c'est un jeune homme encore, et ses cheveux, coupés sur le front, retombent de chaque côté. Deux princes l'accompagnent, également nimbés, sans barbe, les cheveux courts et frisés ; le dernier porte un bandeau, sorte de diadème orné de pierreries, qui retombe et encadre son visage. A leur suite se tient un officier du palais vêtu d'une courte tunique brodée d'or ; ses jambes semblent enveloppées dans des bas blancs collants qui en dessinent nettement les formes ; un bandeau gemmé orne sa tête.

Placé à la gauche de l'empereur, l'archevêque reçoit

[1] Inscription faisant partie de la mosaïque. — Elle est placée au-dessus de la tête de l'empereur. Elle peut se lire : *Constantinus major imperator Heraclii et Tiberii imperatorum frater.*

le rouleau de parchemin, un grand nimbe bleu entoure sa tête et de longs cheveux retombent sur les côtés de son visage ; il est suivi de deux diacres et de deux jeunes clercs : l'un porte l'encensoir, l'autre les parfums. De même que l'empereur et les princes, l'évêque ainsi que les membres de son clergé sont vêtus de longues robes de cérémonie ; Réparatus se distingue par l'étole ornée de croix, et Constantin par la magnifique agrafe qui relève sa tunique sur l'épaule et laisse le bras complètement nu.

Certes, l'artiste s'est largement inspiré de l'antiquité dans la représentation de cette cérémonie imposante, mais la raideur des personnages, la monotonie des poses, la maladresse de leurs gestes trahissent son impuissance. Cette mosaïque a trop de ressemblance avec celle de Justinien à Saint-Vital pour qu'il ne vienne pas de suite à l'esprit de les comparer l'une à l'autre. Il est évident, à première vue, que celle-ci est inférieure à la première ; le style est moins élevé, le dessin moins accentué, les personnages sont encore trop grands ; mais, de plus, leurs têtes sont petites et mesquines et les visages inertes, sans expression aucune. Malgré ces défauts, ce grand tableau d'ensemble n'en a pas moins une haute valeur artistique ; il est difficile de signaler parmi les mosaïques italiennes du moyen âge d'autres œuvres aussi complètes, réunissant de nombreux personnages concourant ensemble à une action

unique. Mais, rappelons-nous que nous sommes en présence d'un tableau officiel et que son importance vient surtout du fait qu'il relate.

Grand souvenir pour l'Eglise de Ravenne, cette mosaïque est un des derniers vestiges de son indépendance (662)[1]. Ravenne et la puissance orientale qu'elle représente en Italie déclinent après cette époque. Au milieu des invasions et des ruines, Rome et son pontife s'élèvent toujours, s'appuyant tantôt sur les Lombards, tantôt triomphant de Byzance elle-même dans la lutte pour la suprématie ecclésiastique ; et bientôt tous les évêques des villes d'Italie, soumises encore à l'empire, reconnaissent l'autorité du pape romain. Cette prépondérance ne fut pas cependant définitivement acceptée sans retours offensifs, sans les convulsions des luttes suprêmes; bien qu'affaibli, le pouvoir impérial était encore redoutable : Ravenne fût exemptée de la juridiction du pape. L'archevêque Maurus, comme il est gravé sur sa tombe, « affranchit son église de la servitude romaine ». Mais toute lutte allait cesser ; la proscription des images devint le signal d'une séparation absolue entre l'Empire et l'Italie, et marqua le triomphe définitif de l'Eglise romaine.

L'arc de la tribune est orné d'une mosaïque dont le sujet nous est déjà familier. Au sommet, un grand

[1] Date du voyage que Réparatus fit à Constantinople pour demander à l'empereur de lui octroyer la charte d'indépendance.

nimbe circulaire, formant médaillon, renferme le portrait de Jésus-Christ en buste; auprès de lui se trouvent les Animaux apocalyptiques. Plus bas, les archanges Gabriel d'un côté, Michel de l'autre, tiennent le labarum et, dans les pointes de l'arc, on a placé les bustes des évangélistes saint Luc et saint Mathieu.

PALAIS DE THÉODORIC

D'autres mosaïques existaient à Ravenne et le palais de Théodoric en était somptueusement orné; mais, dès le VIIIe siècle, un nouveau genre de barbarie les a fait disparaître. Dans un excès de reconnaissance, le pape Adrien Ier autorisa Charlemagne à arracher les marbres et les mosaïques qui décoraient la façade et le triclinium du palais. L'empereur, vivement frappé des splendeurs de Ravenne, avait résolu de se faire élever à Aix une chapelle semblable à l'église de Saint-Vital. C'est à la décorer que furent employés les débris rapportés d'Italie.

Il faut encore savoir un certain gré à la barbare admiration du roi Karl le Grand de ne pas avoir emporté sur les rives du Rhin toutes les mosaïques de Ravenne, car la concession du pape était faite dans les termes les plus larges :

« *Musiva et marmorea urbis Ravennæ tam in templis quam in parietibus et stratis, tam marmorea quam musivum cæteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda.* »

Ainsi la lettre du pape est explicite : les mosaïques et les marbres de la ville de Ravenne, aussi bien ceux qui se trouvent dans les temples que ceux qui servent à décorer les palais et autres lieux ; voilà ce qu'elle concède à titre d'offrande. Dans sa modération, l'empereur, qui pouvait tout prendre, se fit une part encore assez large ; il s'attaqua aux seules mosaïques du palais.

Comme nous pouvons en juger d'après la frise de Saint-Apollinaire Nuovo, ce palais était superbe ; la partie centrale s'élevait en forme de portique à colonnes, richement décoré et fermé par de magnifiques portières de tapisserie. De chaque côté s'étendaient des galeries reposant sur des colonnes de moindre dimension. Le premier étage était ajouré par des arcades beaucoup plus petites. Bien que l'on fasse généralement honneur à Théodoric de toutes ces splendeurs, il est certain qu'Honorius et ses successeurs doivent y avoir contribué pour une grande part et qu'il en revient une part peut-être encore plus considérable à Justinien et aux exarques. Quoi qu'il en soit, et bien que les ruines sur lesquelles on a construit le nouveau palais municipal portent encore le nom de Palais de Théodoric, il ne reste plus rien de ce magnifique édifice.

ÉGLISE DE SAINT-MICHEL ARCHANGE IN AFFRICISCO

Les mosaïques qui décoraient l'église de Saint-Michel *in Affricisco* ont disparu, comme celles du palais de

Théodoric. Elles ont pris le chemin du nord. Depuis 1847, elles ont été transportées dans des caisses à Berlin, nous ignorons ce qu'elles sont devenues, mais nous déplorons ce besoin ou ce désir de s'approprier certaines œuvres d'art faites pour un emplacement déterminé et faisant partie d'un ensemble monumental. Malgré toutes les raisons spécieuses qui peuvent être mises en avant pour pallier un tel acte, que ce soit au VIIIe siècle ou au XIXe, c'est un acte de barbarie et d'ignorance artistique. La basilique de Saint-Michel archange avait été construite vers l'année 545, comme l'indique une inscription gravée sur le marbre. Rubeus, dans son histoire de Ravenne, parle de cette fondation en ces termes :

« Dans ce même temps, Bacuda, gendre de Julianus, ayant porté ses pas dans la région de la ville de Ravenne qui avait été surnommée *Affricisca*, éleva au divin Michel archange le temple que l'on voit aujourd'hui[1]. »

Les mosaïques qui ornaient l'église datent de l'époque de sa fondation ; elles sont donc contemporaines de celles de la basilique de Saint-Apollinaire *in Cita* et nous pouvons juger par ces dernières du mérite de celles qui ont été enlevées. Dans l'abside, on voyait le Christ couvert de vêtements violets, tenant de la main droite

[1] *Iisdem diebus, Bacuda Juliani gener, socero opera ferente in regione Ravennatis Urbis, cui Regionis Aphricisco cognomen est, Divo Michaeli Archangelo Templum, quod adhuc superest, ædificavit.*

une grande croix gemmée et, de la gauche, un livre ouvert sur lequel est écrit :

QVI VIDIT ME VIDIT ET PATREM
EGO ET PATER VNVM SVMVS[1].

A droite, l'archange saint Michel, désigné par son nom, vêtu de blanc, tient à la main un long bâton doré. A gauche, l'archange Gabriel, pareillement vêtu de blanc et désigné par son nom, tient aussi un roseau terminé par une croix. La bordure qui encadre cette composition est formée de branches de feuillages symétriquement disposées à travers lesquelles apparaissent des colombes et au sommet l'Agneau divin.

Sur la face extérieure de l'arc, on voyait aux extrémités inférieures, deux personnages : d'un côté, saint Cosme vêtu d'une robe blanche et d'un manteau violet; de l'autre, saint Damien. A la partie supérieure, le Père Eternel nimbé, assis sur un trône, bénit; il est enveloppé dans les plis d'une vaste robe dorée, à ses côtés se tiennent deux anges habillés de robes violettes et de manteaux blancs tenant en main des roseaux dorés. Sept autres anges sonnant de la trompette se tiennent auprès du Créateur, quatre à droite, trois à gauche, rappelant ce qui est écrit :

« Et j'ai vu sept anges se tenant en la présence de Dieu et ils avaient sept trompettes ; et les sept anges qui avaient sept trompettes

[1] Evangile selon saint Jean, ch. x.

se préparaient à sonner, et le premier ange sonna, et il se fit un grand trouble de flammes et de sang. »

Apoc., ch. VIII.

Telles sont, d'après les anciennes descriptions[1], les belles mosaïques disparues des voûtes de l'église de Saint-Michel in Affricisco. Sont-elles appelées, comme celles du palais de Théodoric, à orner quelque temple d'outre-Rhin? Quelle que soit leur destinée, leur absence fait éprouver un sincère regret. Une mosaïque n'est pas un tableau, c'est en quelque sorte de la peinture construite et pas plus qu'un morceau d'architecture, elle ne devrait, en aucun cas, quitter la place pour laquelle elle a été créée. Peut-être pourra-t-elle encore éblouir les yeux, mais la pensée qui la rattachait à une grande idée religieuse, le souvenir des temps qu'elle avait traversés, ce qu'on pourrait appeler son âme, n'existe plus. S'il lui reste une vertu, ce sera de rappeler, pour quelques-uns seulement, la vieille basilique, qui l'abrita pendant tant de siècles, qui la vit naître, et qui, comme elle, était consacrée à la glorification du même serviteur de Dieu. Ceux qui verront la mosaïque de Saint-Michel, en quelque lieu qu'elle soit, ne pourront s'empêcher de penser à la basilique dénudée de Ravenne, à l'enthousiasme religieux du VI[e] siècle ; de même qu'il est impossible de contempler à Rome la mosaïque du Triclinium du Latran, encadrée dans son architecture moderne, sans son-

[1] CIAMPINI. *Vetera Monumenta*, t. II, ch. VIII.

ger au grand palais détruit, sans reconstruire dans la pensée, avec tous ses merveilleux ornements, la salle splendide où se sont accomplis de si mémorables événements.

Déplacer une mosaïque est une erreur de la part de celui qui le demande et une faute commise par celui qui y consent.

ÉGLISE SAINTE-AGATHE

Parmi les mosaïques disparues nous pouvons citer celles qui décoraient l'abside de l'église Sainte-Agathe ; elles existaient encore à la fin du XVII[e] siècle, Ciampini a pu les voir et les décrire[1]. A cette époque, elles étaient déjà dans un état de délabrement tellement avancé, qu'elles présentaient de fortes lacunes et que diverses parties avaient été remplacées par un enduit de chaux. L'église Sainte-Agathe est de très ancienne fondation. En 378, Usurus avait donné tout son bien pour la construire et, comme cet évêque était noble Silicien, il la consacra aux deux saintes Agathe et Lucie, patronnes des villes de Catane et de Messine.

La mosaïque éblouissait les yeux comme si c'eût été une poussière d'or, suivant l'expression d'un vieux chroniqueur. Au centre de la voûte, Jésus assis sur un trône gemmé, la main droite ouverte pour bénir, tenait

[1] Ciampini. *Vetera Monumenta*, t. I.

de la gauche un livre fermé; à ses côtés, deux anges vêtus de blanc étaient armés de longues hastes dorées.

PORTRAITS DE THÉODORIC

Pour donner une idée de la puissance créatrice de l'art de la mosaïque à Ravenne, de ses formes multiples et du merveilleux essor qu'il prit sous la puissante influence des rois et des empereurs, nous serions incomplets si nous nous en tenions aux seules décorations des églises; les palais en étaient également abondamment ornés et nous savons que Théodoric, ce victorieux, aimait à voir reproduire son image.

Au-dessus de la porte de son palais, il était représenté monté sur son cheval de guerre; ailleurs, on le voyait debout tout armé, tenant la lance et le bouclier, ayant à ses côtés deux femmes, symbolisant l'une Rome, l'autre Ravenne. Sur la place du palais, s'élevait sa statue en bronze : le roi Goth était à cheval, le bouclier attaché au bras gauche, la lance dans la main droite. On cite encore deux de ses portraits : l'un avait été placé au palais de Pavie, l'autre au Forum de Naples; ce dernier a même donné lieu à une curieuse légende. Il paraîtrait que la tête du personnage s'étant détachée de la muraille où la mosaïque était incrustée, cet accident fût suivi à bref délai

de la mort du roi. Huit années après, les cubes de verre qui formaient le ventre tombèrent à leur tour : huit jours après, Atalaric mourait. Peu de temps avant la mort d'Amalasunte, le nimbe qui entourait la tête s'était écroulé ; enfin lorsque Bélisaire reprit Rome, ce qui restait de ce portrait aurait complètement disparu[1].

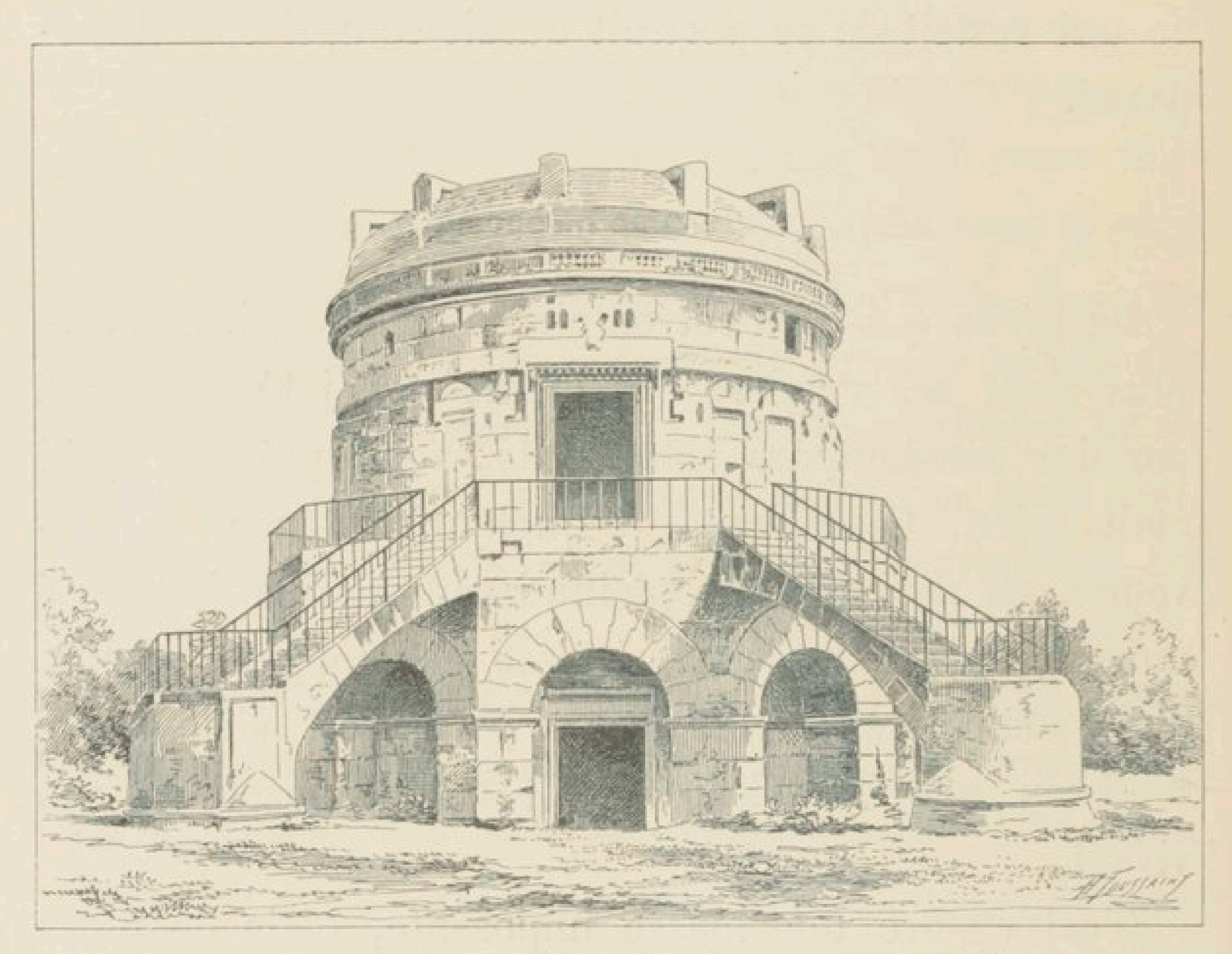
TOMBEAU DE THÉODORIC

Du héros qui créa cet empire éphémère, il ne reste plus rien, ses cendres ont même été jetées au vent par des persécuteurs intolérants, sous prétexte qu'il était arien. Cependant, à quelque distance de Ravenne, au milieu d'une plaine immense dont la nudité morne, le silence, la tristesse enveloppent comme d'un suaire cette ville morte, on voit s'élever le tombeau que Théodoric s'était fait préparer de son vivant.

C'est encore une masse imposante, bâtie de blocs énormes de marbre et de pierre. Sa forme circulaire, la disposition des fenêtres, le dôme solide recouvrant la voûte et l'énorme coupole d'une seule pierre dont il est couronné, donnent à ce mausolée un caractère demi-byzantin, demi-barbare, qui sent la force et la puissance, et qui représente bien l'image de la conquête.

[1] PROCOPE. *Hist. de la guerre des Goths.*

Entouré d'un marécage dont les eaux stagnantes baignent les fondations massives de la crypte sur laquelle il est élevé, dépouillé du sarcophage qui renfermait les restes du roi, transformé en chapelle et presque abandonné, tel nous apparaît aujourd'hui le tombeau du



Ravenne. Tombeau de Théodoric, d'après un dessin de M. Clausse.

conquérant qui avait rêvé de faire de Ravenne la rivale de Rome et d'implanter sa race sur le sol de l'Italie. Epouvanté d'avoir, dans un excès de terrorisme, fait périr ses meilleurs amis, pris d'un mal étrange, il mourut en 526. Un demi-siècle après, sa dynastie était éteinte, et Justinien, avec des splendeurs nouvelles, des édifices nouveaux, un art et une religion

différents, faisait briller Ravenne d'un éclat et d'un lustre qui nous étonne et nous confond encore aujourd'hui.



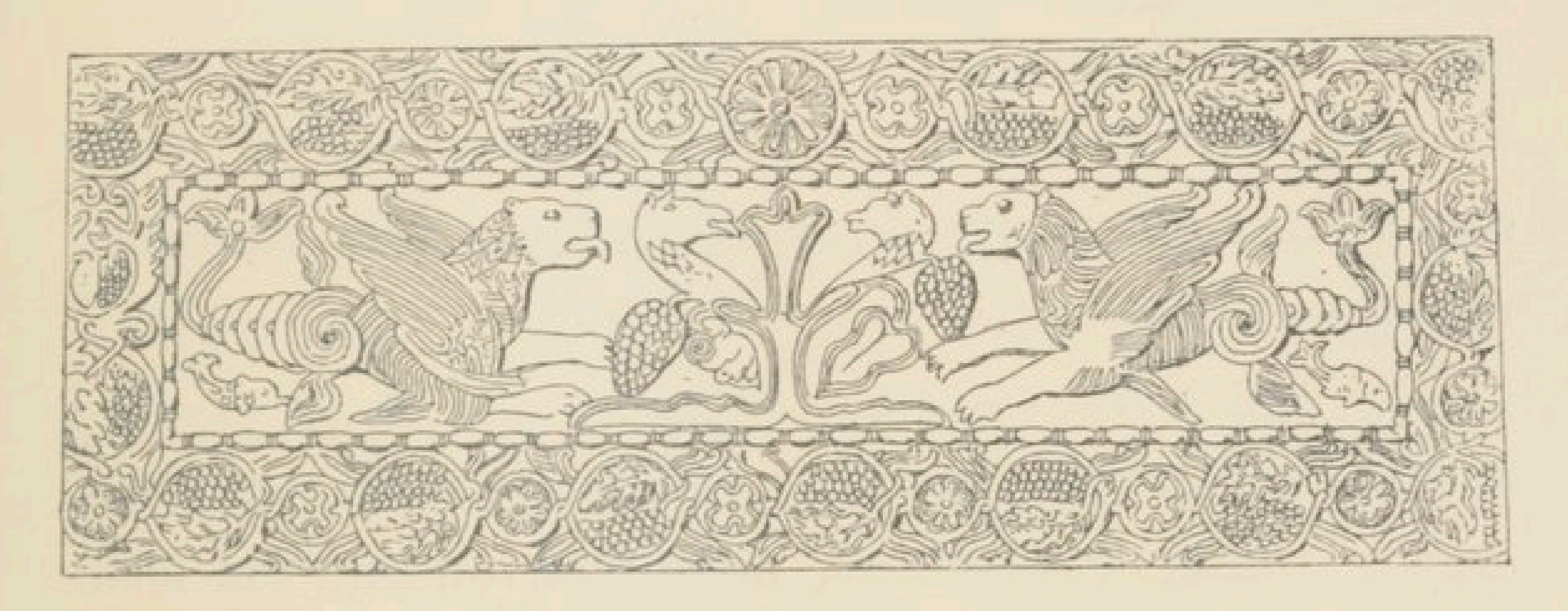
Tête d'ange. Mosaïque.

CHAPITRE IX

NAPLES. — CAPOUE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU V[e] AU XIII[e] SIÈCLE

Les catacombes de Naples. — Mosaïque de Saint-Gaudiosus. — Basilique Sévérienne. — La Stéphanie. — Le Baptistère. — Les mosaïques de la voûte. — Basilique de Sainte-Restitue. — Chapelle de Santa-Maria del Principio. — Cathédrale de San-Pietro in Corpo à Capoue. — Mosaïques détruites. — Ancienne cathédrale de Santa-Maria. — Mosaïques détruites. — Eglise de Saint-Priscus. — Mosaïques détruites. — Chapelle de Sainte-Matrone, mosaïques de la voûte.



. Panneau sculpté, VIII[e] siècle.

CHAPITRE IX

NAPLES

Les catacombes de Naples, comme celles de Rome, ont servi de sépulture aux premiers chrétiens; aussi, n'est-il pas étonnant d'y avoir rencontré de nombreux débris de peintures en mosaïques. Le plus important et le plus remarquable ornait le tombeau de saint Gaudiosus, évêque africain, qui, fuyant les persécutions des Vandales, trouva un asile à Naples ; il y mourut et fut inhumé le 28 novembre 453.

L'image du saint, aujourd'hui en partie détruite, est entourée de pampres et de raisins ; elle est accompagnée d'une inscription en lettres d'or sur fond d'azur, indiquant le nom de l'évêque et la date de sa mort. Ce fragment est d'un travail grossier comme tous ceux que l'on rencontre dans les catacombes de Naples ; ce ne

sont généralement que des restes informes de panneaux décoratifs.

Si nous essayons de faire appel au souvenir de quelques monuments disparus, nous trouvons que la basilique Séverienne, construite par l'évêque Sévère, qui occupait le siège épiscopal de Naples entre les années 330 et 360, était ornée, au dire de Jean Diacre, de magnifiques mosaïques. On y voyait le Christ assis au milieu des douze apôtres; au-dessous de lui se tenaient les quatre prophètes : Isaïe avec une couronne d'olivier, Jérémie avec des grappes de raisin, Daniel avec une gerbe de blé et Ezéchiel avec des roses et des lis.

D'après le même chroniqueur, une autre basilique, appelée La Stéphanie, avait été décorée, par les soins de l'évêque Jean (535-555), d'un très beau tableau en mosaïque représentant la *Transfiguration de Notre-Seigneur ;* mais Jean Diacre ajoute que, pendant le VIIIe siècle, sous le pontificat d'Etienne IV, cette basilique fut la proie des flammes. Elle aurait été immédiatement reconstruite, si l'on en croit la chronique épiscopale napolitaine. On y lit en effet : « *Eamdem renovavit ecclesiam Stephanus episcopus* » ; ce qui tendrait à prouver et à faire admettre que le nom de Stéphanie lui vient de cet évêque Stephanus et ne lui fut donné qu'à partir de cette époque.

Un auteur du XVIIe siècle, Cesare Eugenio Caracciolo, trouve à ce nom une autre origine. Il prétend que le

mot Stéphanie vient du grec, στεφάνη, qui veut dire couronne et que ce nom avait été donné à l'église parce qu'on y voyait représenté, dans une grande mosaïque, le Christ environné des vingt-quatre vieillards lui offrant des couronnes[1].

Cette discussion d'origine et cette revue rétrospective sont d'un intérêt purement spéculatif, puisque les mosaïques dont nous venons de parler n'existent plus ; elle a cependant sa valeur, et démontre que l'art de la mosaïque avait ses représentants à Naples, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, et qu'ils étaient, comme à Rome, appelés à décorer les premiers temples de la nouvelle religion.

BAPTISTÈRE

Il nous reste un très intéressant exemple de ces décorations primitives aux voûtes du baptistère construit vers la seconde moitié du v[e] siècle par l'évêque Sotère ; il était situé auprès de la cathédrale et enclavé dans les bâtiments du palais épiscopal. L'œuvre des anciens mosaïstes est malheureusement bien endommagée ; en différents endroits les cubes de verre ont été remplacés par des applications de stuc blanc, et plus souvent par une couche de peinture en partie disparue. Ces peintures, très probablement faites pour remplacer les

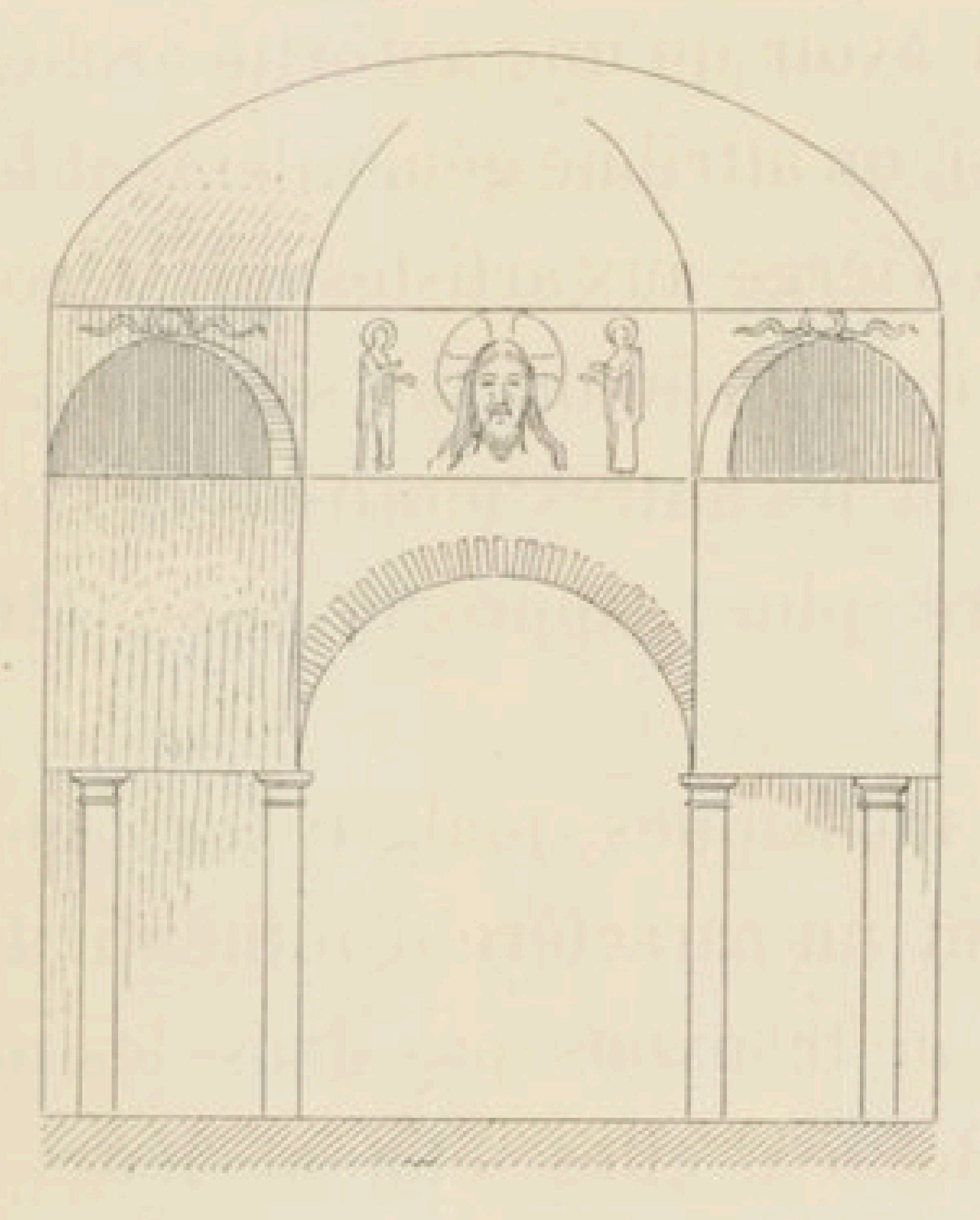
[1] Eug. Müntz. *Revue archéologique*. Janvier 1883.

mosaïques et reproduire les sujets qui s'y trouvaient représentés, datent d'une époque relativement récente et ne peuvent avoir qu'une autorité archéologique bien affaiblie. Ainsi, on attribue généralement les portraits du Christ et de la Vierge aux artistes qui décoraient l'église de Saint-Janvier à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, et les autres motifs à des peintres d'une époque encore plus rapprochée, soit le XVIe, soit le XVIIe siècle.

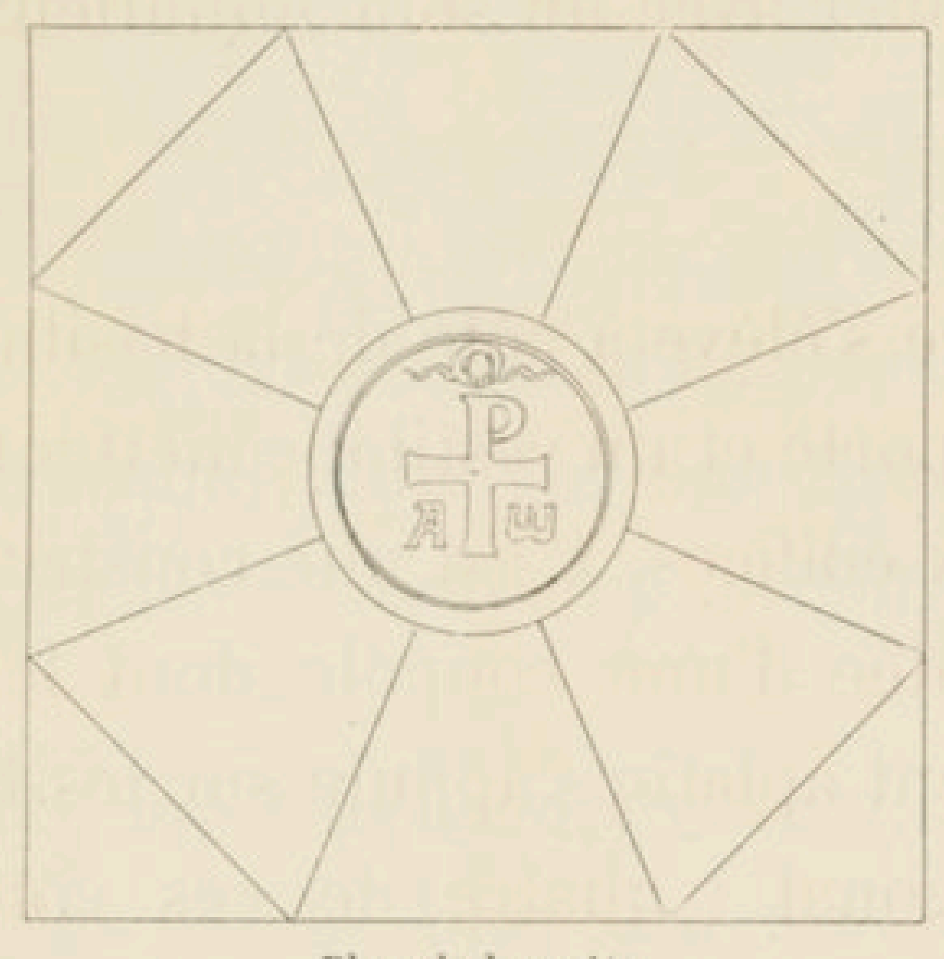
Quant aux mosaïques, malgré leur état de délabrement, elles ont un caractère d'authenticité et de sincérité que nous ne trouvons pas dans les mosaïques restaurées de Rome ; elles étalent leurs plaies, mais affirment en même temps leur origine ; aussi convient-il de les examiner avec un soin minutieux et une sorte de vénération.

Le baptistère s'élève à côté de la basilique de Sainte-Restitue, une porte et un vestibule mettent en communication les deux édifices. C'est une construction sur plan carré, surmontée d'une coupole dont la partie supérieure fortement aplatie s'appuie sur les huit faces d'un tambour octogonal : quatre de ces côtés descendent perpendiculairement et présentent une surface plane ; les quatre autres, correspondant aux quatre angles de la construction, forment pendentifs et sont évidés circulairement en manière de niche par des arcs de décharge. La voûte et le tambour octogonal qui la

prolonge étaient entièrement décorés de mosaïques.
Au sommet de la coupole, on voit, dans un disque



Coupe. Vue intérieure.



Plan de la voûte.
Baptistère de Naples.

d'azur parsemé d'étoiles : la main de Dieu tenant une couronne de feuilles d'or reliées par une bandelette, les étoiles sont alternées grandes et petites, les grandes

sont en or, les petites en argent ; le milieu du disque est occupé par le chrisme doré ainsi que l'A et par l'Ω. Une large bande circulaire à fond d'or entoure le disque; elle est peuplée de paons, de colombes et d'autres oiseaux venant deux à deux becqueter les fruits et les feuillages que contiennent des bassins de forme basse et élégante. Le reste de la coupole est divisé en huit grands compartiments ou sections trapézoïdales, séparés par des bandes étroites correspondant aux arêtes de la voûte. Ces fuseaux ne jouent qu'un rôle purement décoratif et ne servent qu'à encadrer des compositions plus importantes, ils sont cependant richement ornés et offrent un intérêt aussi bien par eux-mêmes que par la répétition systématique de leur décoration. La partie inférieure, la plus large, est occupée par un vase d'où s'élance une gerbe de fleurs et de fruits, à travers laquelle des oiseaux au riche plumage sont intercalés de place en place : au bas, près du vase, c'est un paon, un peu plus haut, une colombe, puis d'autres oiseaux de taille plus petite, qui vont s'élevant au milieu du feuillage.

Des huit grandes compositions qui existaient autrefois entre ces fuseaux, cinq seulement nous ont été conservées et encore, sur ce nombre restreint, deux ont été repeintes à fresque. Celle que nous désignerons comme étant la première représente le Don de Dieu : le Christ nimbé d'or, debout sur un globe bleu, tient à la main un volumen déroulé sur lequel est écrit : DOMINVS

LEGEM DAT; saint Pierre, placé à droite, porte sur son épaule le bâton pastoral terminé par le monogramme du



Baptistère de Naples. — Médaillon en mosaïque. Centre de la voûte.
D'après un dessin de M. Clausse.

Christ, il s'avance pour recevoir le volumen; saint Paul est à gauche, mais il ne reste que la partie inférieure du personnage; deux palmiers encadrent cette scène. Les deux tableaux suivants sont entièrement peints à fresque; dans l'un on peut voir le *Repas d'Emmaüs;*

dans l'autre on devine la *Salutation évangélique*, car un personnage assez informe semble s'incliner devant un autre auquel il présente une fleur, mais tout cela est très effacé. Les autres tableaux sont indéchiffrables : à travers les crevasses, les reprises, les portions d'enduit repeint et les taches d'humidité, on ne peut que distinguer confusément quelques formes indécises.

Les quatre faces verticales du tambour octogonal devaient être autrefois percées de fenêtres pour éclairer le baptistère ; il n'en reste plus qu'une seule, les autres ont dû être bouchées au moyen âge et leur emplacement recouvert de mosaïque. C'est ainsi que nous devons nous expliquer la présence d'une colossale tête de Christ dont le nimbe en relief est analogue à ceux qui accompagnent les figures peintes de Jésus au XIIIe siècle. Cette tête est accostée de deux petits personnages dans lesquels on a voulu voir les apôtres Pierre et Paul. A la place de la fenêtre qui faisait vis-à-vis, on a reproduit le buste de la Madone également accosté de deux petites figures. Les autres surfaces ont été en partie repeintes : on y voit des personnages vêtus à la romaine de toges blanches clavées et de sandales ; leur tête ronde, leurs cheveux coupés court rappellent les modèles de la belle époque.

Dans les niches ou voussures correspondant aux quatre angles du baptistère, on avait représenté les Animaux apocalyptiques. Ils se détachaient sur un fond

bleu parsemé d'étoiles et orné de trois palmes vertes dont il reste des traces encore assez visibles. Ces emblèmes ne sont pas ailés, mais sans avoir la majesté et la noblesse de leurs similaires de l'église de Sainte-Pudentienne, ils dénotent malgré la lourdeur du dessin, une originalité très particulière, et se font remarquer par une allure fière et terrible ; ils sont assez bien conservés.

Au-dessus des niches, des compositions inspirées de l'art des catacombes représentent, dans des médaillons, tantôt des cerfs affrontés allant se désaltérer à l'eau d'une fontaine, tantôt le Bon Pasteur entre deux brebis suivies chacune d'une colombe, tantôt d'autres animaux qu'il est difficile de désigner, tournés vers un objet presque invisible.

Malgré le mauvais état des mosaïques, le Baptistère de Naples n'en a pas moins une importance considérable pour l'histoire de l'iconographie chrétienne et de l'art en général. C'est un des très rares édifices de cette époque presque barbare, qui soit parvenu jusqu'à nous sans avoir été transformé, mutilé, par des restaurations postérieures. Dans son état de délabrement relatif, il est encore aujourd'hui tel que son fondateur l'avait conçu ; on sent qu'il y a complète unité dans la pensée décorative, et que tous les détails devaient concourir à l'effet général.

Inspirée d'après les modèles de l'antiquité, cette

mosaïque peut être rapprochée de celle que le pape saint Hilaire fit exécuter à la même époque au Baptistère du Latran : même conception de l'idée religieuse, mêmes détails artistiques, même style, procédés analogues pour obtenir l'effet décoratif; on croirait, si la croix ne dominait l'œuvre, entrer dans une salle des Thermes de Titus ou du palais de Néron.

Ainsi, au ve siècle, après les Goths et les Vandales, l'art antique n'était pas mort tout entier en Italie, une étincelle de vie s'était réfugiée dans l'Eglise qui lui avait créé une nouvelle existence.

BASILIQUE DE SANTA-RESTITUTA
CHAPELLE DE SANTA-MARIA DEL PRINCIPIO

Il existait autrefois, à Naples, une église placée sous l'invocation de la sainte Vierge et désignée par la suite sous le nom de *del Principio*, comme ayant été la première de Naples et peut-être même de l'Italie entière, dans laquelle l'image de la Mère du Sauveur aurait été reproduite en peinture. Plusieurs auteurs pensent que sainte Hélène, au IVe siècle, fit copier en mosaïque cette peinture, en y joignant les figures de saint Janvier et de sainte Restitue et que la belle mosaïque qui nous reste aujourd'hui serait cette copie. D'autres écrivains admettent, avec plus de vraisemblance, que la mosaïque actuelle est une reproduction de l'ancienne, exécutée au XIVe siècle. Pour détruire toutes ces as-

sertions, il faut lire l'inscription tracée en caractères gothiques au bas de la mosaïque; elle fait connaître la part prise par la mère de Constantin à la construction de l'ancienne église, mais est complètement muette en ce qui regarde la date de la mosaïque. Il faut donc penser que si sainte Hélène a fait copier un très ancien tableau, cette œuvre a été détruite.

La chapelle, dans laquelle est placée cette mosaïque, est dédiée à *Santa Maria del Principio*, en souvenir de l'antique église de Sainte-Hélène et fait partie des chapelles latérales de l'ancienne cathédrale de Naples. Cette basilique, consacrée à sainte Restitue, était, suivant la disposition généralement adoptée aux premiers siècles, divisée en trois nefs par deux rangées de colonnes provenant du temple d'Apollon dont elle avait pris la place. La nef du milieu, beaucoup plus large que les deux autres, était terminée par une abside. Tronquée, diminuée dans sa longueur, lorsqu'au XIIIe siècle la nouvelle cathédrale de Saint-Janvier est venue prendre une partie de l'emplacement qu'elle occupait, cette ancienne église a aujourd'hui une apparence écourtée peu en harmonie avec la pureté de son architecture intérieure. Elle se trouve juxtaposée à l'église nouvelle, mais les deux édifices sont orientés suivant des directions exactement perpendiculaires l'une à l'autre, de sorte que, pour pénétrer dans la basilique de Sainte-Restitue, il faut

passer par une porte ouverte dans le mur latéral gauche de la cathédrale Saint-Janvier.

Selon nous, la mosaïque qui surmonte l'autel Sainte-Marie *del Principio,* est due à quelque artiste du XIVe siècle et pourrait fort bien se rapporter à l'année 1322, date qui fait partie de l'inscription gothique. Un examen attentif peut démontrer qu'il y a accord parfait entre le caractère des personnages et le style ogival de l'arcade ou niche dont elle décore les parois ; tableau et cadre apparaissent bien comme étant de la même époque et ayant été faits l'un pour l'autre. Sur un fond d'or, la sainte Vierge, couronnée d'un riche diadème, est assise sur un trône magnifique dont les colonnes torses sont ornées de marqueterie. Le Saint-Esprit sous forme de colombe plane au-dessus de sa tête. Ses vêtements sont tissés d'or, le manteau est gros bleu, la robe est rouge, un voile blanc lui couvre la tête ; elle tient à la main un long sceptre terminé par une croix. L'Enfant divin, vêtu d'une longue tunique également tissée d'or, est assis de face sur les genoux de sa Mère. Il bénit, sa tête est ornée du nimbe crucifère. Sur les côtés, sont les figures de sainte Restitue et de saint Janvier ; ce dernier, couvert de ses ornements sacerdotaux : mitre blanche, robe rouge, chape bleue brodée d'or ; il tient en main sa crosse épiscopale. Sainte Restitue, vêtue de l'habit religieux violet orné d'une croix sur la poitrine, la tête

couverte d'un long voile rouge sur lequel pose une couronne de roses, semble implorer Notre-Seigneur.

Ces trois personnages sont d'un beau style et la



Naples. Basilique de Sainte-Restitue. Mosaïque de la chapelle S.-M. del Principio. D'après un dessin de M. Clausse.

mosaïque est d'une délicate exécution. L'expression des physionomies est pleine de charme, elle a cet idéal particulier aux écoles primitives de Sienne, d'Assise, de Pérouse, de Florence et aux artistes qui s'étaient inspirés

des doctrines de saint François. Elle procède du génie de cet Ugolino qui peignit sur un pilier de l'église d'Or-San-Michele, en 1292, cette fameuse madone miraculeuse qui excita tant d'enthousiasme parmi les Florentins. Cette mosaïque restaurée vers 1848, avec un soin que nous ne saurions trop approuver, a bien conservé son caractère original et produit le plus bel effet.

Le roi Charles Ier d'Anjou fut en 1272 le fondateur de l'église de Saint-Janvier. L'origine française de ce prince, l'éducation artistique qu'il avait reçue à la cour de Provence, l'entraînèrent à faire choix, pour sa nouvelle construction, du style et de l'architecture gothique dont son frère saint Louis s'était servi pour créer de si beaux modèles. Aussi, en traversant la cathédrale de Naples, peut-on remarquer le beau galbe de ses arcs et la finesse de ses supports. Or l'arcade qui encadre la mosaïque de *Santa-Maria del Principio* est du même style ; c'est la même pureté dans les lignes, la même élégance dans la courbe ; il y a donc tout lieu de croire qu'à la suite ou pendant les travaux de la cathédrale, certaines restaurations furent entreprises dans l'ancienne basilique et que, s'il a jamais existé une antique image de la Vierge, elle a été à cette époque remplacée par celle que nous voyons aujourd'hui.

CAPOUE

CATHÉDRALE DE SAN-PIETRO IN CORPO

Les vieilles basiliques de Capoue, dédiées l'une, la cathédrale, à san Pietro in Corpo et construite, dit-on, par Constantin ; l'autre, placée dès le ve siècle sous l'invocation de sainte Marie Majeure par l'évêque Symmaque, ont échappé aux destructions et aux tremblements de terre. L'église cathédrale, reconstruite une première fois par le comte Lando et l'évêque Landulfe en 840, réédifiée presque complètement une seconde fois à l'époque de Charles d'Anjou, probablement par l'architecte français Pierre d'Angicourt, est un monument remarquable par la pureté et la richesse du style gothique qui y a été employé [1]. Cependant on y retrouve une belle disposition provenant de l'architecture de l'ancienne église : la coupole qui surmonte le point d'intersection du transept et de la nef principale est soutenue par dix-huit colonnes de granit antique pro-

[1] Pierre d'Angicourt, architecte français, amené en Italie par Charles d'Anjou lorsqu'il vint, appelé par Urbain IV, prendre possession du royaume de Naples, avait été chargé de la surintendance de tous les édifices publics : on lui doit la construction de la cathédrale de Saint-Janvier, à Naples, ainsi que celle de Saint-Pierre de Capoue.

venant du fameux amphithéâtre dont les Sarrasins avaient fait une forteresse.

Ciampini a pu encore voir et faire graver une belle mosaïque qui décorait la voûte de l'abside [1]. Elle représentait, sur l'arc de la tribune : Notre-Seigneur en buste dans un médaillon, et de chaque côté les prophètes Isaïe et Jérémie tenant à la main de grands volumes déroulés portant des inscriptions. Au centre de la concha, la Vierge Marie, assise sur un trône, était placée de face, tenant dans ses bras son divin Fils ; à ses côtés se tenaient saint Pierre et saint Paul et plus loin sainte Agathe et saint Etienne. Les deux apôtres sont drapés dans des toges blanches clavées, les deux saints sont couverts de riches vêtements brodés.

Ciampini avait cru pouvoir fixer la date de cette mosaïque au commencement du IX[e] siècle, époque qui concordait avec la reconstruction de l'évêque Landulfe, en se reportant à l'inscription placée au bas du tableau et ainsi conçue :

CONDIDIT HANC AVLAM LANDVLFVS ET OTO BEAVIT
MOENIA RES MOREM VITREVM DEDIT VGO DECOREM

Nous pouvons aujourd'hui rectifier l'erreur du savant archéologue romain, erreur qui provenait de ce qu'il ignorait l'époque à laquelle avait vécu l'archevêque Hugo, l'auteur de la mosaïque ; or, M. Jannelli dans un intéres-

[1] CIAMPINI. *Vetera Monumenta*, t. II, ch. XXIX.

sant travail sur la cathédrale de Capoue, a pu déterminer cette époque et la placer vers l'année 1130. La mosaïque, détruite par suite de travaux exécutés en 1702 appartenait donc à la première moitié du XIIe siècle.

ANCIENNE CATHÉDRALE DE SANTA-MARIA DI CAPUA

L'église de Santa-Maria di Capua possédait encore au siècle dernier une belle mosaïque placée dans la concha de l'abside. Cet antique édifice, autrefois cathédrale, avait été construit au Ve siècle par les soins de l'archevêque Symmaque, l'ami et le contemporain de saint Paulin de Nole. Il avait été dès l'origine consacré à la Vierge, et la mosaïque portait à sa partie supérieure l'inscription :

SANCTAE MARIAE SYMMACHVS EPISCOPVS

La mosaïque représentait, au centre : la Mère de Dieu tenant son divin Fils; des ornements pleins d'élégance, suivant l'expression de Mazzochi, remplissaient le reste de la voûte, mais ce terme est vague car le savant napolitain s'abstient de les décrire[1]. Il dit cependant qu'elles étaient aussi belles et de style aussi pur que les mosaïques de l'abside de Sainte-Marie Majeure à Rome, exécutées vers l'année 432 sous le pontificat de Sixte III, et il laisse supposer que ces dernières avaient

[1] *Commentarii in Marmoreum Neap. Kalendarium*, t. III. Naples, 1755.

bien pu servir de modèle à celles de Capoue. Symmaque, en effet, occupait le siège épiscopal de Capoue peu d'années après la mort de Sixte III, et, à l'exemple de ce pape, allait consacrer à la sainte Vierge l'église qu'il faisait construire. Ces mosaïques que nous regrettons de ne pouvoir décrire d'une façon plus complète, ont été détruites en 1754, à la suite de restaurations importantes faites dans l'église.

ÉGLISE DE SAINT-PRISCUS

A trois milles de Capoue, le bourg de San-Prisco possède une église d'origine bien ancienne. Après quelques hésitations, les archéologues modernes acceptant l'opinion du père Garrucci, placent sa fondation sous l'empereur Zénon, mort en 491, et sa consécration sous l'empereur Anastase et le pape Symmaque en 506. C'était une basilique à trois nefs, et celle du milieu se terminait par une abside précédée d'une partie carrée; disposition analogue à celle de la petite basilique Fausta à Milan. Cette sorte de bêma était surmonté d'une coupole. Coupole et abside étaient autrefois couvertes de mosaïques, mais cette décoration a disparu, emportée par le même caprice barbare qui avait, à la même époque, privé, sous prétexte de restauration, les églises de Capoue de leur revêtement coloré. Nous ne pourrions en retrouver aucune trace sans les quelques lignes qui leur sont consacrées dans les grands ouvrages du père

Garrucci et de M. Salazaro et sans une ancienne gravure de Michel Monaco [1]. Elles avaient une importance considérable et nous leur devons ici un souvenir.

Dans l'abside, douze figures portant des couronnes, étaient divisées en quatre groupes il y avait deux groupes à gauche, deux à droite et les personnages étaient tournés vers le centre. Tous avaient leurs noms écrits à côté de leur tête; on y voyait saint Pierre, saint Paul, saint Laurent, plusieurs confesseurs du martyrologe local, entre autre saint Priscus, deuxième évêque de Capoue, puis sainte Agnès et sainte Félicité qui faisaient presque face au spectateur. Aucune de ces figures n'était nimbée; les hommes portaient la toge et étaient chaussés de sandales.

Cette composition avait du mouvement, deux des saints semblaient placés plus bas, et leur tête arrivait à la hauteur des hanches de leurs compagnons; dans chaque groupe, le personnage du milieu était nettement reporté au second plan. Sans approcher de la belle scène de Sainte-Pudentienne, celle-ci avait un peu la même allure; on y retrouvait encore bien vivace l'influence de l'antiquité.

Une guirlande de fleurs et de fruits sépare cette zone d'avec la partie supérieure de la concha ; au sommet de la voûte planait une colombe au-dessus de quatre volumen déroulés symbolisant les évangélistes.

[1] Michel Monaco. *Sanctuarium Capuanum*. Naples, 1630.

La coupole qui précède l'abside est divisée dans la hauteur en plusieurs cercles ou zones concentriques horizontales subdivisées en compartiments par d'autres cercles verticaux tendant au sommet de la voûte. Ces compartiments avaient été, chose singulière, alternativement peints et incrustés de mosaïques. A la base de la coupole se déroulait une belle guirlande de feuilles et de fruits autour de laquelle couraient des génies nus. Le premier cercle comprenait huit compartiments peints et huit incrustés de mosaïques; les peintures avaient depuis longtemps disparu à l'époque ou Michel Monaco fit faire son dessin, les mosaïques subsistaient. Chacune représentait deux saints assis en face l'un de l'autre et tenant une couronne avec une grande diversité de poses et de gestes; leurs noms étaient écrits. Les compartiments incrustés du second cercle contenaient un prophète et un apôtre, tous deux debout, tournés l'un vers l'autre, et portant dans leurs mains leur couronne, ils étaient également désignés par leurs noms. Dans les compartiments en mosaïque du troisième cercle on voyait deux colombes affrontées en face d'un vase. Dans ceux du quatrième, une simple rosace, et dans le médaillon central formant le cinquième cercle, encadré par une guirlande de feuilles, la vieille gravure indique un objet de forme indécise, peut-être une croix comme au baptistère de Naples, se détachant sur un fond étoilé.

Partout dans ces mosaïques, on peut constater des réminiscences de l'art classique ; la liberté des attitudes, la

beauté des guirlandes, la division des compartiments le choix des ornements, le nom des personnages qui indique une préoccupation toute locale, sont des indices d'une haute antiquité, et nous autorisent à faire remonter cette décoration à l'époque de la construction de l'église.

La basilique de San-Prisco renfermait d'autres mosaïques également détruites ; mais on peut y voir encore actuellement celles qui décoraient la voûte de la chapelle dédiée à sainte Matrone et qui, par bonheur, nous ont été conservées. Elles peuvent augmenter nos regrets pour celles qui n'existent plus, mais elles servent à en faire comprendre le style, la beauté et l'importance. Une première mosaïque orne la voûte d'arête qui couvre la chapelle ; elle représente, de quatre côtés, des vases d'où s'élancent des rinceaux au milieu desquels voltigent des oiseaux, quatre palmiers d'or marquent les arêtes de la voûte et s'appuient sur les retombées ; le fond de la mosaïque est bleu très foncé. Cette composition, d'un fort bon style, rappelle celle qui orne une voûte semblable au baptistère du Latran, dans la chapelle de Saint-Jean.

Trois des lunettes de l'oratoire de Sainte-Matrone sont décorées de mosaïque : dans l'une, un médaillon renfermant le buste du Christ se détache sur un fond de pourpre ; une autre est occupée par l'Ange de saint Mathieu, et dans la troisième on voit, au milieu un

trône enrichi de pierreries, orné du monogramme ⳨ et au-dessus la colombe aux ailes déployées ; à gauche le Bœuf de saint Luc représenté à mi-corps sortant des nuages et, à droite, l'Aigle de saint Jean également à mi-corps et sortant aussi des nuages. Toutes ces mosaïques ont une allure archaïque qui prouve en faveur de leur haute origine et les rattache par leur style à l'époque de la fondation de l'église.

ÉGLISE DE SAINT-JEAN

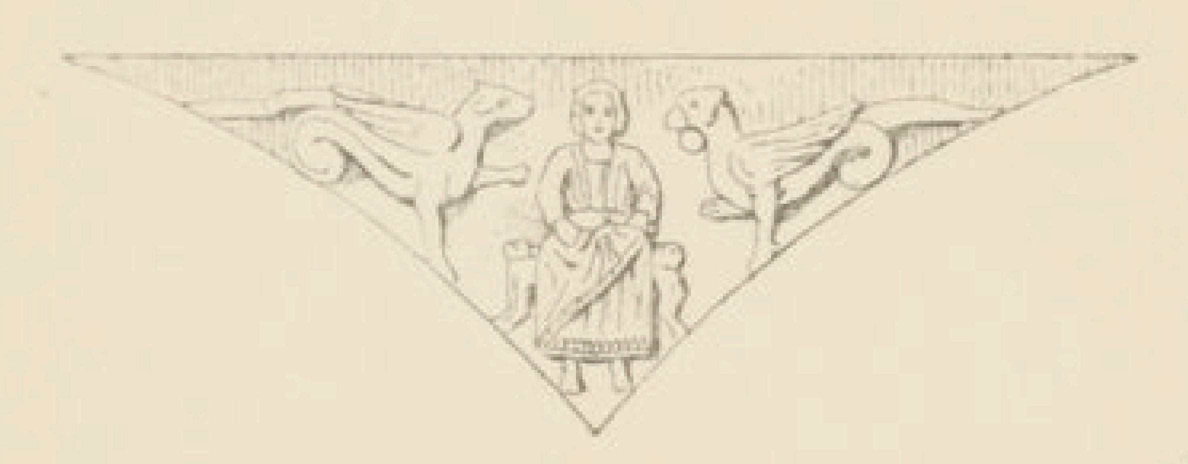
On peut encore citer parmi les anciennes mosaïques existantes à Capoue, celle qui décore la porte de la



Capoue. Église Saint-Jean. — Tableau votif, mosaïque.

petite église dédiée à saint Jean l'Evangéliste. Placée dans l'arc de décharge qui surmonte le chambranle de la porte, elle sert de tableau votif. Au centre, la sainte

Vierge vue à mi-corps, nimbée, vêtue d'un large manteau bleu foncé, porte dans ses bras Jésus-Christ enfant, nimbé et bénissant ; à gauche se tient saint Mathieu, à droite saint Jean jeune homme, drapé dans un manteau rouge et tenant à la main un livre d'évangile ; de même que la Vierge, ces deux figures sont vues à mi-corps. Le linteau de la porte semble avoir coupé la partie basse du tableau. Cette porte d'une architecture toute romane a dû être construite pendant les dernières années du XIe ou les premières du XIIe siècle ; il y a de l'unité dans toutes ses parties ; ses vantaux de bronze divisés en petits compartiments sont de la même famille que ceux de Trani, de Ravello, de Bénévent et d'autres, sculptés et mis en place à cette époque ; nous ne pouvons douter que les mosaïques ne datent également du même temps.



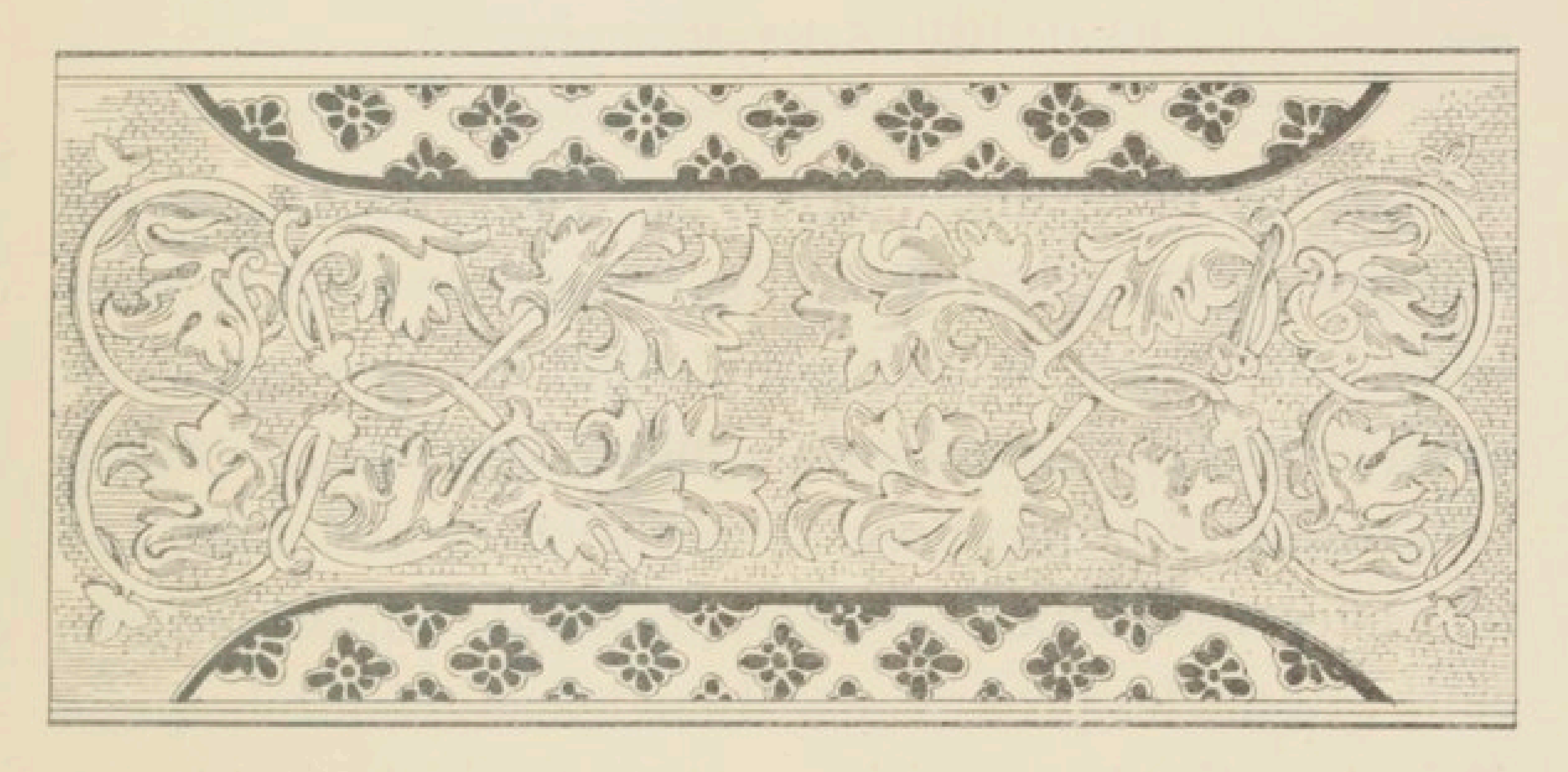
Cloître de Saint-Jean de Latran. Tympan sculpté.

CHAPITRE X

MILAN

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU Ve AU XIIe SIÈCLE

Antagonisme des évêques de Milan et des papes de Rome. — Eglise Saint-Laurent. — Chapelle Saint-Aquilin. — Mosaïques du ve siècle. — Basilique de Saint-Ambroise. — Chapelle de Saint-Satyre, basilique Fausta. Mosaïques de l'abside. — Mosaïques de la coupole. — Mosaïque de la grande abside de la basilique Ambroisienne. — L'art de la mosaïque en Grèce et en Espagne.



Basilique de Saint-Marc à Venise. Frise en mosaïque.

CHAPITRE X

MILAN

Après le partage de l'Empire romain entre les Augustes et les Césars, imaginé par Dioclétien, la ville de Milan avait pris une importance considérable. Choisie par les successeurs de Constantin comme séjour habituel de leur cour, elle devint, sous Valentinien et Théodose, la capitale de l'empire d'Occident. Le siège épiscopal de Milan rivalise dès lors d'importance et d'autorité avec celui de Rome ; tour à tour redoutable ou persécuté, il finit par acquérir, sous saint Ambroise, une telle puissance, que l'empereur lui-même devient son justiciable, s'incline devant la sentence de l'évêque et va faire pénitence.

Entre Rome et Milan, la division était profonde; pour masquer la compétition d'influence qui en était le véritable motif, les deux clergés, tout en pratiquant le même culte, en adoptant le même symbole, s'étaient séparés sur des questions de règle et de discipline. Les mariages religieux étaient la principale cause de querelle ; Rome les proscrivait, Milan les adoptait tels qu'ils étaient pratiqués parmi les prêtres d'Orient, c'est-à-dire avec interdiction des secondes noces, et pendant longtemps le rigorisme de Rome s'attaqua infructueusement à la licence milanaise.

Après la chute de l'Empire, l'évêque représente la seule autorité et devient maître de la ville; il traite avec Odoacre, avec Théodoric, puis avec les Lombards. Sous cette nouvelle domination, dont le siège s'établit à Pavie, l'Eglise de Milan, ainsi que celle de toutes les autres villes de la Lombardie, reconnaît la suprématie du patriarche d'Aquilée ; mais elle n'en est pas moins le centre de la résistance à l'influence romaine, défend ses droits et garde ses coutumes. Loin de diminuer avec le temps, cette résistance s'accentue, et, malgré la haute fortune à laquelle parvint la papauté sous Adrien Ier et Léon III, malgré la puissance et l'autorité spirituelle du pontife de Rome, universellement reconnu dès cette époque, le clergé lombard, favorisé et soutenu par les empereurs allemands successeurs de Charlemagne, ne fit jamais une soumission complète. Jusqu'à la fin de la grande querelle des investitures, le siège de Milan garde

vis-à-vis de Rome une certaine indépendance, et le rite ambroisien créé par le grand évêque et applicable à certaines cérémonies, s'est même perpétué jusqu'à nos jours ; il est encore pratiqué dans quelques églises de la ville.

Nous allons retrouver à Milan plusieurs témoignages de la magnificence avec laquelle la religion y était honorée, malgré l'espèce de schisme dont nous venons de parler. Souvenirs de l'épiscopat de saint Ambroise, les mosaïques que nous décrirons ont été faites les unes sous son inspiration directe, les autres pour honorer et vénérer sa mémoire.

ÉGLISE SAINT-LAURENT. CHAPELLE SAINT-AQUILIN

L'église dédiée à saint Laurent est un édifice relativement moderne, reconstruit en 1575, pendant l'épiscopat de saint Charles Borromée, sous la direction de l'architecte Pellegrini. Elle occupe, sur le Corso di Porta Ticinese, l'emplacement d'une ancienne église détruite en 1070, dans un incendie, et se trouve située en face du beau portique d'ordre corinthien, élevé par Maximien pour servir de péristyle aux thermes qu'il avait fait construire.

Par une porte latérale, on passe de cette église dans une autre beaucoup plus petite, bâtie, dit-on, par Galla Placidia, la fille de Théodose. Cette petite église ou

chapelle, placée sous l'invocation de saint Aquilin[1], est élevée sur plan polygonal et voûtée d'un dôme, dans le genre des anciens baptistères ; cette forme tendrait à faire supposer qu'elle occupe une des salles des anciens thermes. Le sanctuaire est situé dans l'axe de la porte d'entrée et les deux côtés qui l'avoisinent à droite et à gauche sont évidés par de grandes niches ou absidioles dont la conque est ornée de mosaïques[2].

Celle de gauche est en grande partie refaite, et il est difficile de distinguer les portions restaurées d'avec celles qui sont réellement anciennes ; il y a lieu de croire, toutefois, qu'elle reproduit exactement le sujet de la mosaïque primitive.

Le tableau représente l'*Ange du Seigneur annonçant aux bergers la naissance du Christ.* Sous un ciel chargé de nuages, indiquant par ses tons de pourpre l'heure du crépuscule, au milieu d'un pays accidenté et de rochers élevés, trois bergers gardent quelques brebis ; deux des pasteurs sont debout et semblent accourir au-devant du divin messager, le troisième est couché dans une pose gracieuse et nonchalante ; la tête appuyée sur un de ses bras recourbé, il semble complètement étranger à l'action. Tous sont vêtus d'une courte tunique serrée aux

[1] Les reliques de saint Aquilin reposent dans une châsse placée sur l'autel.

[2] Il devait y avoir à l'origine quatre absidioles symétriques; les deux premières aujourd'hui disparues, situées de chaque côté de la porte d'entrée devaient être décorées de la même façon que celles qui nous restent.

reins par une ceinture et chaussés de brodequins lacés de différentes couleurs ; ce sont des gens du peuple, de simples *tunicati*. L'ange n'a pas d'ailes, on le reconnaît à sa longue robe blanche dorée ainsi qu'au long *baculus* recourbé en forme de crosse qu'il tient à la main. Quatre brebis dans des positions variées errent à travers cette contrée sauvage et broutent une herbe émaillée de fleurs ; une fontaine s'échappe en cascade du rocher situé à gauche. Ces personnages et ces animaux sont dessinés correctement, mais sont de taille relativement petite.

La mosaïque de droite est complètement ancienne, aucune restauration n'en a modifié l'aspect, c'est un des très rares exemples d'une œuvre intacte remontant au v[e] siècle. Pour lui assigner cette date, nous n'en appelons pas seulement au souvenir de Galla Placidia, mais à la finesse de l'exécution technique, aux types des personnages, à la forme de leurs vêtements et à l'allure générale du tableau.

Jésus-Christ est assis sur un trône élevé, entouré des douze apôtres assis eux-mêmes sur des bancs placés plus bas. Le fond est doré. La tête du Christ jeune et sans barbe se détache sur un grand nimbe blanc ; la main droite levée, il paraît enseigner et de la gauche tient un volumen à demi déroulé. Les apôtres ne sont pas nimbés ; saint Pierre, reconnaissable à sa barbe blanche et aux clefs qu'il tient à la main, et saint

Paul, la barbe et les cheveux bruns coupés court, un volume roulé à la main, sont aux côtés du Seigneur. Ils se présentent de face et se voient entièrement, tandis que les personnages qui suivent se masquent partiellement. Vêtus de longues toges blanches ornées d'un clavus foncé, les cheveux ras, la barbe frisée, ils représentent le type romain avec ses qualités de fermeté et de noblesse ; ce sont des *togati* tels que nous en avons rencontrés dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Ici l'ordonnance est à peu près la même, mais le dessin est loin d'être aussi pur et l'exécution aussi fine que dans la belle mosaïque romaine. De plus, le ton général a poussé au noir, suivant le terme consacré par les artistes, et il est assez difficile de se rendre bien compte des détails à travers la coloration verdâtre qui a envahi tout l'ensemble.

Quelques archéologues, entre autres M. Barbier de Montault[1], ont pensé que le Christ était assis sur un rocher et que la scène représentait le Sermon sur la montagne, Jésus expliquant à ses disciples le texte du livre qu'il tient à la main. Nous ne pouvons admettre cette version, le Seigneur est ici sur un trône, préside l'auguste tribunal appelé à juger les actions des hommes, et nous retrouverons dans plusieurs circonstances, à Torcello, à Florence et ailleurs, une scène identique faisant partie d'un ensemble qui ne laisse aucun doute

[1] *Revue de l'Art Chrétien.* — Les mosaïques de Milan.

sur sa signification. C'est un épisode du Jugement dernier que reproduit cette mosaïque.

Ces deux tableaux, d'un puissant intérêt, se font pendant et présentent dans leur ensemble, dans leur ordonnance, dans leur conception une opposition voulue, c'est une pensée unique exprimée en deux parties. Chacune des mosaïques repose sur une frise décorée de gracieux ornements ; d'un côté c'est un léger entrelacs ; de l'autre, une répétition symétrique de feuilles et de fruits.

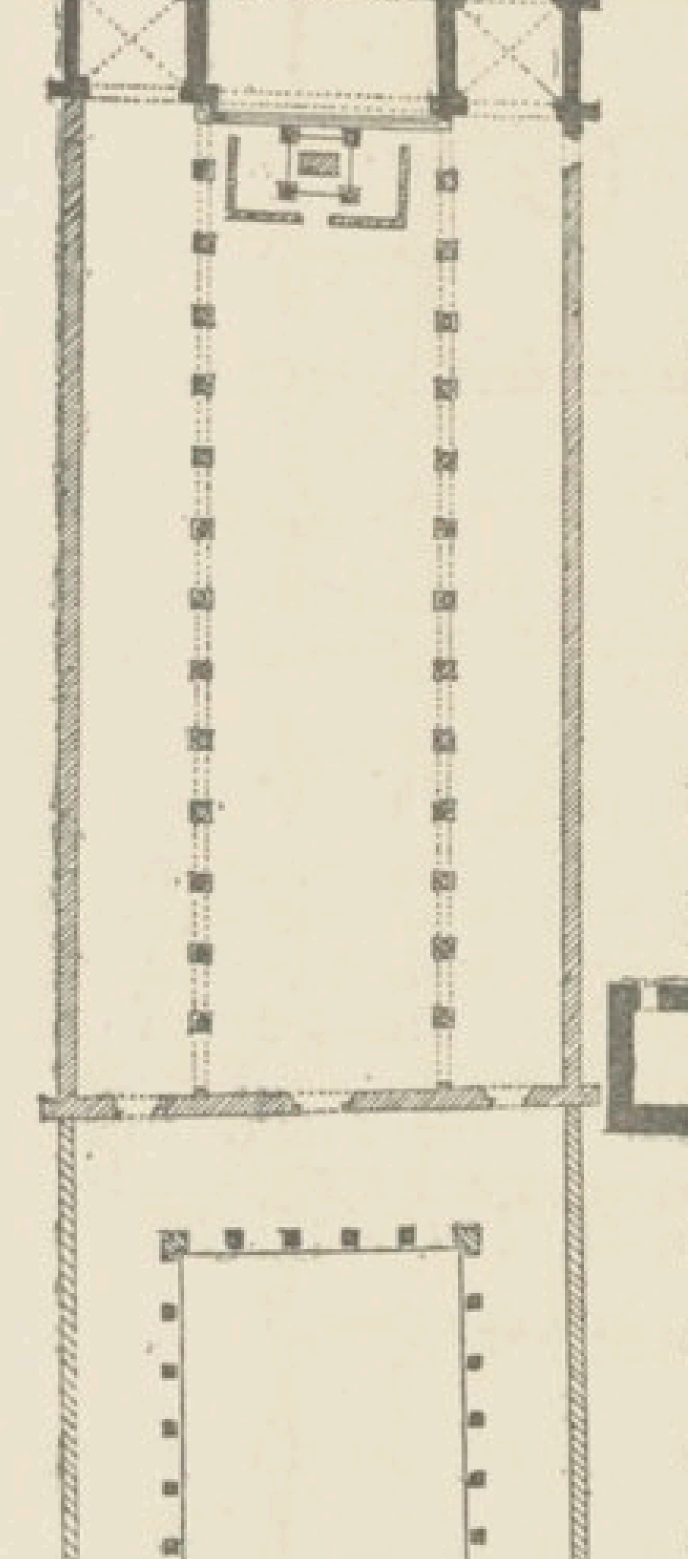
Nous avons dit que ces mosaïques dataient du ve siècle. Il nous est possible d'être encore plus précis à cet égard. Le P. Garrucci[1], dont l'exactitude ne peut être suspectée, dit en effet que : sous le règne de Théodoric, vers l'an 494, l'évêque Laurent orna les églises de Milan de marbres et de mosaïques. Du reste, cette ville devait en être très riche en tant que siège de l'empire d'Occident. L'église de Saint-Aquilin avait d'abord été dédiée par Galla Placidia à saint Gênes, martyr.

BASILIQUE DE SAINT-AMBROISE. — CHAPELLE SAINT-SATYRE

La basilique ambroisienne est un des types les plus remarquables que l'architecture chrétienne du moyen âge ait produit en Italie. Primitivement construite sur

[1] *Storia dell' Arte cristiana.*

l'emplacement de l'antique basilique Fausta, elle servit longtemps d'église cathédrale aux évêques.

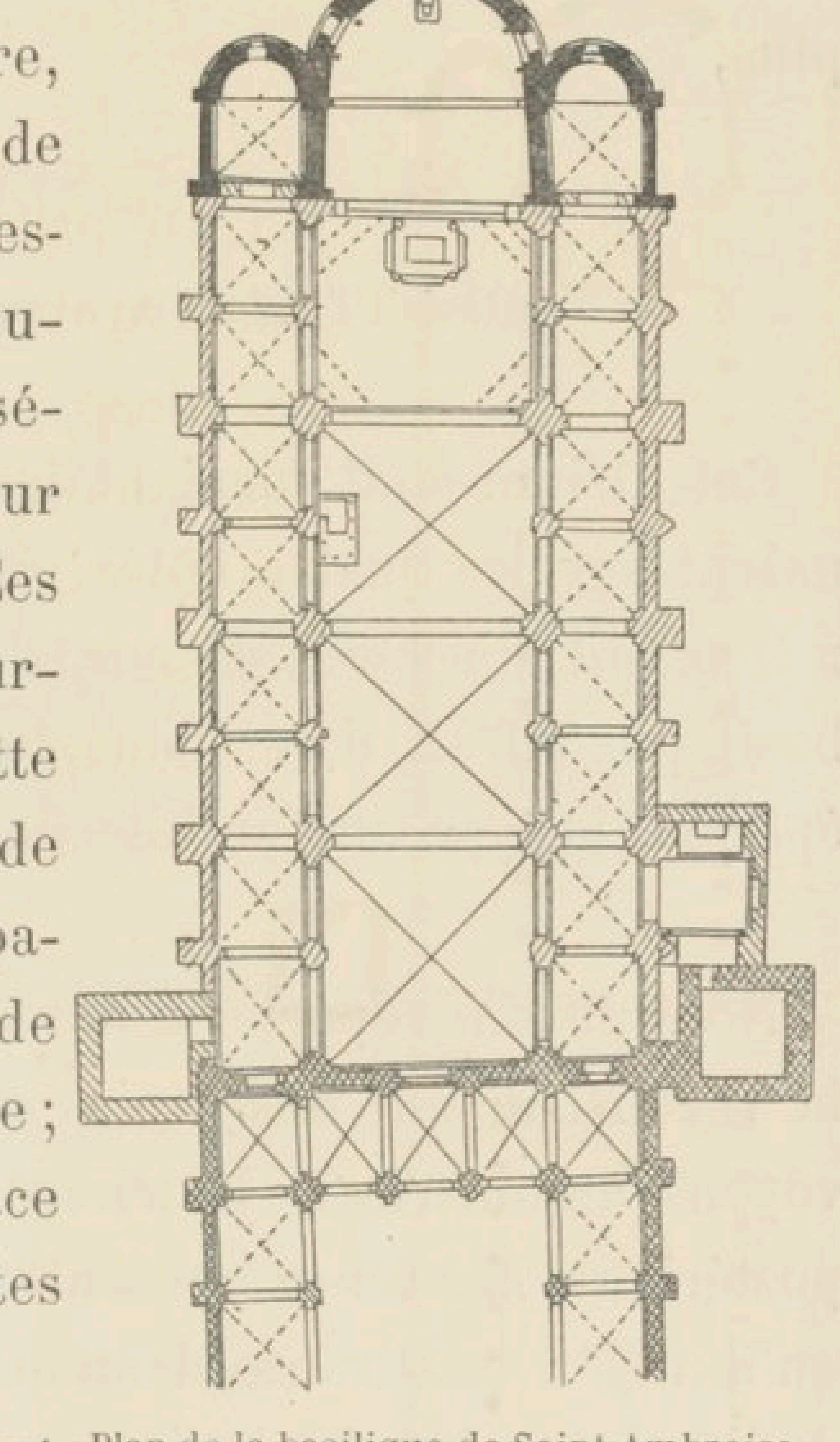


Plan de la basilique de Saint-Ambroise, Milan, fin du IXe siècle.

Cette première église, celle dont saint Ambroise interdit l'entrée à Théodose, après le massacre de Thessalonique, n'est plus qu'un souvenir : ruinée, dévastée, plusieurs fois incendiée, elle a été totalement reconstruite au IXe siècle par l'évêque Angilbert.

Angilbert avait donné à la basilique un devant d'autel exécuté sur lames d'or et d'argent, enrichi d'émaux, de perles, de pierreries et de bas-reliefs. Ce magnifique travail d'orfèvrerie, nous est parvenu presque intact, et joint à son mérite artistique celui de déterminer une époque ; il porte, en effet, le nom d'Angilbert et la date de 835. Ce merveilleux présent devait être le couronnement de l'œuvre entreprise par l'illustre évêque (824-859). C'est à Angilbert qu'il convient en effet d'attribuer la transformation du chevet de l'église ; à la place de l'antique et unique abside, il en fit trois correspondant aux trois

nefs, et les appuya à l'intérieur sur des murs pleins qui, en augmentant l'espace réservé au sanctuaire, formaient une sorte de chœur où les moines, desservant la basilique, pouvaient se réunir plus aisément que dans la nef pour chanter les offices[1]. Ces trois absides sont aujourd'hui l'unique reste de cette réédification[2]. Les nefs de la basilique étaient séparées par deux files de treize colonnes chacune; on en a retrouvé la trace pendant les fouilles faites en 1869.



Plan de la basilique de Saint-Ambroise, Milan, fin du XIe siècle.

L'archevêque Anspert acheva la reconstruction de l'église et fit l'atrium. On peut voir au-dessus d'un tombeau adossé au mur de la nef latérale de droite, une grande pierre sur laquelle est gravée une longue ins-

[1] En 784 l'archevêque Pierre confia à des moines la garde de la basilique; ils s'établirent dans les bâtiments attenant qui devinrent, par la suite, un somptueux monastère.

[2] Nous avons vu que l'église de Sainte-Marie *in Cosmédin*, élevée à Rome par le pape Adrien Ier (772-795), avait été, selon toute probabilité, la première basilique italienne offrant ce genre de construction.

cription en vers ; elle indique que ce tombeau renferme les restes de l'archevêque Anspert (868-881), et de plus, que :

ATRIA VICINAS STRVXIT ET ANTE FORES

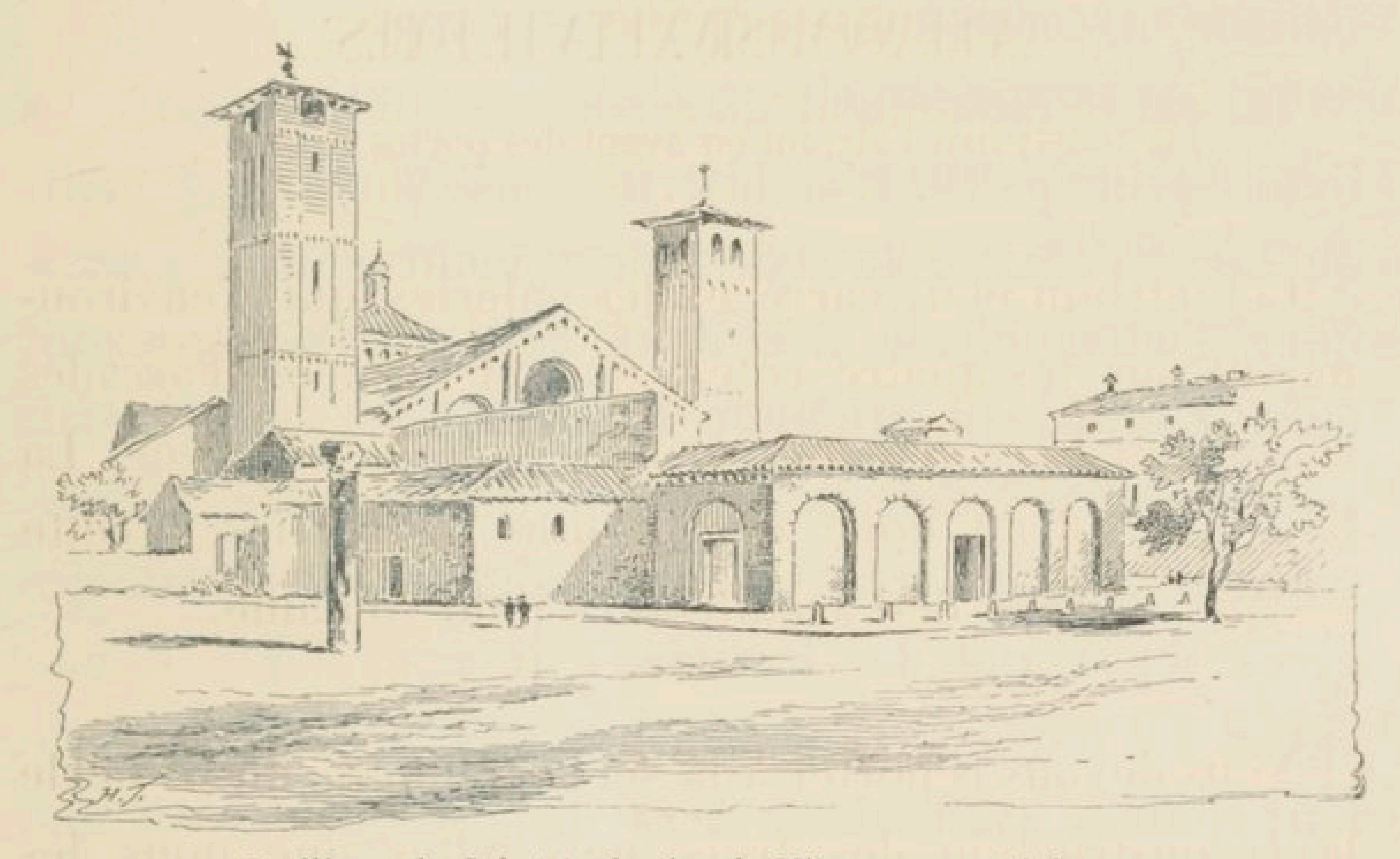
Il construisit l'atrium en avant des portes voisines.

Cet atrium était carré et les galeries qui l'environnaient sur les quatre côtés, étaient formées d'arcades retombant directement sur des colonnes isolées. La basilique offrait donc dans toutes ses parties, à cette époque, le type de l'architecture italo-romaine.

Nous devons reporter à la seconde moitié du XI[e] siècle la reconstruction des trois nefs telles que nous les voyons aujourd'hui. L'atrium actuel leur est un peu postérieur, car un examen attentif permet de constater qu'il n'y a pas raccordement parfait entre la façade de l'église et la galerie du portique, quoique ces deux ouvrages soient de style à peu près identique : l'architecture lombarde dans toute sa force et sa puissante barbarie, va succéder au vieux monument disgracié.

Alors, la transformation devient à peu près radicale ; outre les nefs et l'atrium, on refait la crypte, on surélève le chœur, on l'orne de peintures, de mosaïques et de stucs, et de cette époque datent également l'ambon et la partie supérieure du ciborium ; les colonnes de por-

phyre qui le soutiennent sont antiques. En 1129, on éleva le second clocher, et en 1196, on répara les dommages causés à l'édifice par la chute de la voûte de la grande nef[1].



Basilique de Saint-Ambroise de Milan, vue extérieure.

Une grande porte, ornée de beaux chambranles sculptés, donne accès aujourd'hui dans l'atrium entouré de vastes portiques où l'on a réuni de nombreux débris et inscriptions provenant des fouilles et des travaux faits dans le voisinage. De là, on entre dans la basilique; de larges arcades portant sur de lourds et solides piliers soutiennent les grands murs latéraux de l'église et accusent la séparation des trois nefs. Le chœur, surélevé, est protégé par des murs d'appui ou chancels formés de panneaux de marbre sculptés;

[1] R. Cattaneo. *L'Architecture en Italie.* Venise, 1891.

au-dessous sont ménagés des escaliers descendant à une crypte dont les voûtes sont supportées par un nombre considérable de colonnettes de marbre ; et au fond du sanctuaire s'ouvre une large abside très surbaissée, décorée d'une superbe mosaïque.

Tel est le monument dans son ensemble et dans ses lignes principales. L'architecte a-t-il voulu systématiquement s'écarter du style italo-romain pour bien marquer l'antagonisme des deux églises? Cela pourrait être. L'influence orientale et byzantine s'est-elle fait sentir à Milan? Cela est probable. En tout cas, le constructeur n'a pas créé un type, comme les architectes grecs du règne de Justinien, il a appliqué à une église les moyens et les formes que la décadence de l'art romain avait laissés à sa disposition, il s'est inspiré des monuments, des palais et des thermes élevés par les derniers empereurs, et son architecture en a conservé un sentiment de grandeur dont il lui faut tenir compte.

Comment cette basilique est-elle encore debout? Comment se fait-il que Barberousse, le terrible empereur, après s'être emparé de Milan en 1162, ait épargné cette église ainsi que les richesses artistiques qu'elle renfermait, lui qui avait ordonné de faire passer la charrue sur l'emplacement de la ville rebelle? Il faut admettre que l'exécution d'un ordre si rigoureux ne fut pas littéralement accomplie. Si les remparts furent abattus, si certains quartiers furent saccagés, la cathédrale, le

cloître et tous les bâtiments placés sous la dépendance immédiate de l'évêque furent préservés. Patriarche presque indépendant, gibelin par nature et par situation, toujours ménagé par les empereurs qui trouvaient dans son crédit auprès des populations lombardes un appui pour lutter contre la puissance de Rome, l'évêque de Milan, tout en gouvernant la ville, recevait l'investiture impériale, et comptait, au nombre des grands vassaux de la couronne ; il eût donc été trop téméraire, de la part de Frédéric Ier, de s'aliéner un tel serviteur en détruisant le temple dont il avait la garde.

Par le bas côté droit de la basilique, on pénètre dans une petite chapelle fort ancienne, et placée autrefois sous l'invocation de saint Victor et depuis sous celle de saint Satyre. La chapelle de Saint-Satyre se compose d'une première partie élevée sur plan carré, recouverte par une coupole, et d'une abside demi-circulaire surmontée d'une voûte hémisphérique. Certains archéologues pensent avec raison, selon nous, que cette abside serait celle qui terminait la nef centrale de l'antique basilique Fausta et que la nef latérale gauche de cette dernière église correspondait exactement au bas côté droit de la basilique Ambroisienne. En effet, au cours de travaux exécutés vers 1859, on a découvert les substructions d'une petite basilique à trois nefs dont la chapelle Saint-Satyre occupe exac-

tement la partie centrale. On a pu également constater que le genre de construction de la voûte hémisphérique était semblable à celui qui avait été appliqué à la voûte du baptistère de Saint-Jean, à Ravenne : ce sont de petites poteries tubulaires, placées en spirale, sur lesquelles l'enduit est directement appliqué. On a, dès lors, été assez justement fondé à croire que la voûte de l'abside de Saint-Satyre était contemporaine de la voûte du baptistère et que, comme cette dernière, elle avait été construite pendant les premières années du ve siècle.

L'examen des mosaïques qui décorent cette partie de la chapelle ne peut apporter aucun argument à la solution de la question d'origine ; elles sont absolument modernes. Elles représentent, sur fond d'or, un bon Pasteur assis au milieu de ses brebis ; mais le caractère de cette peinture est tel qu'il est impossible de croire à une reproduction, même maladroite d'une mosaïque ancienne. Jésus est étonnant de grâce juvénile, c'est un adolescent plein de charme, mollement assis sur un tertre, entouré d'un délicieux paysage aux lointains horizons, les brebis paissent avec grâce, les arbres sont d'un naturel presque enfantin. C'est une idylle rendue avec souplesse, avec une extrême finesse de coloris fondu dans l'or et ayant la valeur d'une grisaille, mais ce n'est pas une mosaïque et surtout une mosaïque ancienne, elle n'a donc aucune autorité. Au reste,

ni Ferrario[1], ni les autres auteurs qui, avant lui, ont décrit la basilique ambroisienne, n'ont fait mention d'une mosaïque décorant l'abside de la chapelle de Saint-Satyre. S'il en a existé une autrefois, ce qui semble probable, il est impossible d'en découvrir aucun vestige.

Cette chapelle, avant d'être placée sous l'invocation de saint Satyre, avait été dédiée à saint Victor, au célèbre évêque de Rome qui, dès la fin du second siècle, combattit d'une manière victorieuse les nombreuses hérésies soulevées au sein de l'Eglise même; mais, à partir du XIe siècle, elle est désignée sous le nom de Saint-Satyre, comme nous le voyons dans le testament d'un certain Pierre, archiprêtre et ciniliarce de la sainte église milanaise, daté de l'année 1022.

« *Ecclesiæ Beati Christi confessoris Satyri quæ est constructa foris et juxta Ecclesiam Sancti Ambrosii, ubi ejus sanctum quiescit corpus.* »

Les anciennes mosaïques recouvrent encore aujourd'hui la voûte de la coupole et la surface des pendentifs qui la relient aux murs verticaux de la partie carrée. Au sommet de la calotte, le point central est déterminé par un grand disque environné d'une guirlande de fleurs et d'épis de blé fermée par le monogramme du Christ. Cet entourage sur fond bleu sert de cadre au portrait

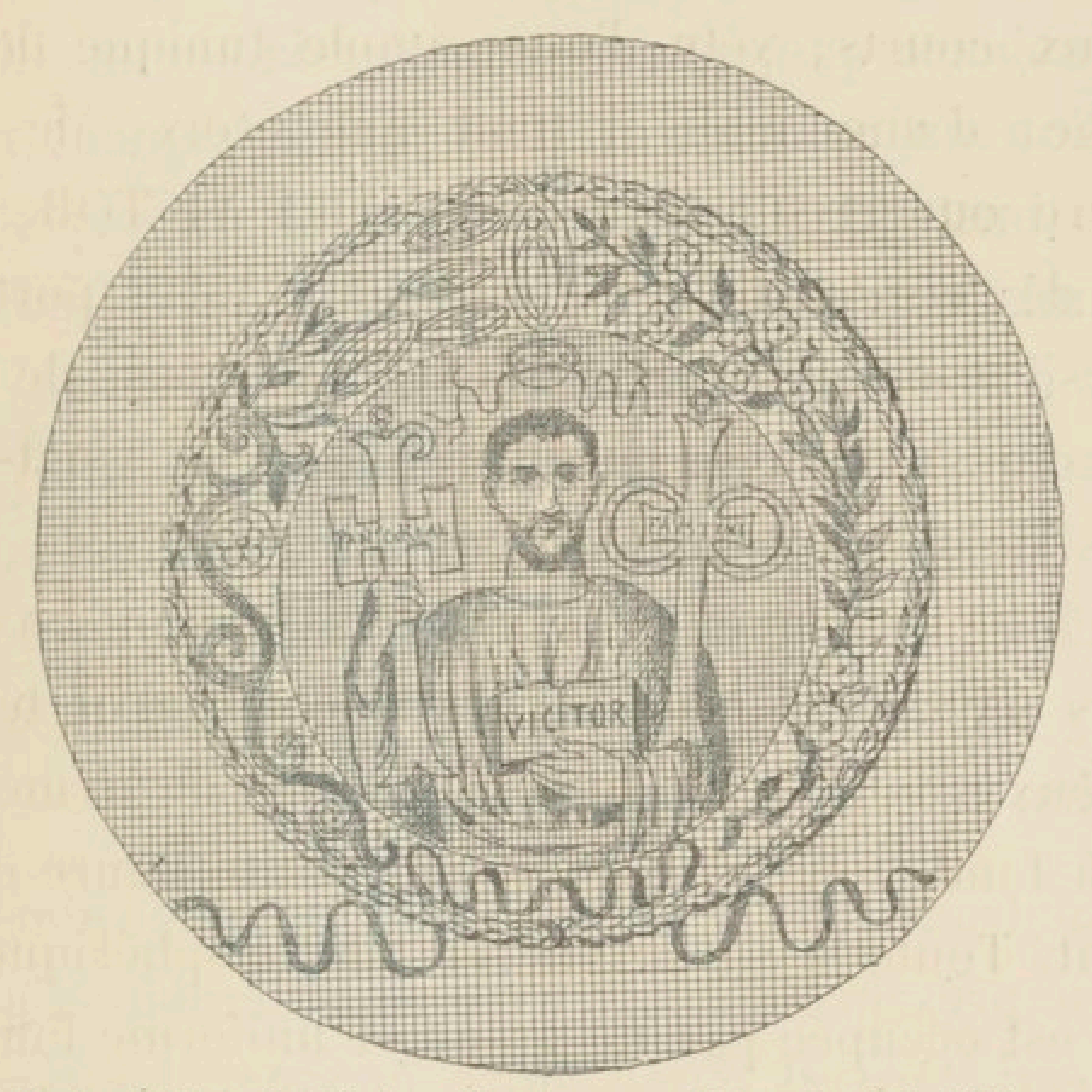
[1] FERRARIO. *Monumenti sacri e profani dell' imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio in Milano.* Milan, 1824.

en buste de saint Victor placé lui-même sur un fond d'or. Victor est représenté sous les traits d'un jeune Romain à la physionomie énergique, la barbe et les cheveux courts, vêtu d'une simple tunique de laine blanche; d'une main il tient une croix, de l'autre un livre ouvert sur lequel est écrit : VICTOR, et une sorte de *baculus* terminé par deux lobes portant en travers l'inscription : FAVSTINIA. A la base de la coupole court une belle bordure divisée en vingt-quatre carrés dont les fonds varient bleu ou vert, et sur lesquels se détachent de petites têtes imitant un camée. De ces médaillons partent des rinceaux d'or terminés par deux colombes affrontées séparées par un médaillon rond à fond rouge encadrant une petite figure d'enfant debout. Toute la surface de la calotte sphérique de la voûte est occupée par un grand et uniforme fond d'or.

Sur les parois des murailles, sur les trumeaux qui séparent les longues et étroites fenêtres percées de chaque côté, six personnages sont représentés debout : d'un côté, saint Ambroise entouré des saints Protais et Gervais et, du côté opposé, saint Maternus entre saint Delicius et saint Nabor; tous ont leur nom écrit verticalement en lettres blanches sur le fond bleu. Les saints ne sont pas nimbés, ils sont vêtus de la toge clavée et du pallium; leurs cheveux ras, leur barbe courte, leur physionomie un peu dure rappellent les caractères consacrés au type romain de cette époque.

Les animaux, symboles des évangélistes, sont disposés

symétriquement dans les quatre pendentifs de la voûte. Les ailes déployées, accompagnés d'ornements d'un style assez pur, ils ont grande allure et pourraient



Portrait de saint Victor. Mosaïque. — Chapelle Saint-Satyre.

presque soutenir la comparaison avec ceux que nous avons admirés à Sainte-Pudentienne[1].

Les arcs qui occupent les deux autres côtés du plan sont également décorés à l'intérieur de mosaïques. A droite et à gauche de la partie cintrée de l'arcade, dans les tympans, des médaillons renferment, sur un fond gros bleu, les portraits en buste des quatre évangélistes LVC—IOAN—M. pour Mathieu, et MARC. Ces personnages ne correspondent pas aux animaux symbo-

[1] Les dessins de ces animaux ont été donnés au chapitre 1er des Catacombes, pages 81, 82, 83, 84.

liques. Cet assemblage de saints à la partie inférieure, de symboles sacrés, d'apôtres chargés spécialement de porter la parole divine, a fait penser avec assez de vraisemblance que, pour compléter la composition, le médaillon du sommet avait dû primitivement renfermer le buste du Christ, et que celui du pape Victor a été mis en cette place à l'occasion de la translation de son corps dans cette chapelle.

L'ensemble de ces mosaïques nous apparaît donc, aujourd'hui, comme une œuvre toute romaine exécutée avec talent; les plus habiles artistes avaient dû être conviés à y concourir, et la présence de l'empereur à Milan était bien faite pour exciter leur zèle.

En rentrant dans la grande basilique, nous nous trouvons en présence d'une œuvre considérable d'un tout autre caractère et d'une autre époque. La mosaïque qui décore la voûte absidale du sanctuaire est une des plus importantes par son étendue et des plus intéressantes par le sujet que le moyen âge ait produit.

Au centre, un grand Christ, assis sur un trône magnifique, lève la main droite pour bénir, tandis que, de la main gauche, il tient un livre ouvert sur lequel on lit :

EGO SVM LVX MVNDI

La tête du Sauveur est entourée d'un nimbe crucifère au-dessus duquel est écrit :

$\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ O BACIΛEV TIC
ΔΩ ZHΣ



Basilique de Saint-Ambroise, Milan. — Grande mosaïque absidale, dessinée d'après nature par M. Toussaint.

ce qui doit se lire ainsi :

ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ

Jésus-Christ le roi de gloire.

Aux deux côtés du Christ se tiennent saint Gervais et saint Protais ; leurs noms sont écrits en hauteur à côté de leur tête :

S GERVASIUS S PROTASIVS

Ils sont debout, de dimension beaucoup plus petite que le Christ ; saint Protais est vêtu en guerrier et tient à la main une petite croix pattée, signe de martyre ; saint Gervais porte un riche costume byzantin. Ces deux personnages, que saint Ambroise, dans sa vénération un peu jalouse, appelait par erreur les deux premiers martyrs de Milan, souffrirent l'un à Ravenne, l'autre à Milan, probablement aux premiers temps de l'ère chrétienne, peut-être sous Domitien ; Protais (*Protasius*) était frère de saint Vital, Gervais (*Gervasius*) était fils de ce saint confesseur et de sainte Valérie. Ambroise découvrit leurs reliques à l'époque où il allait consacrer la basilique qu'il venait de faire construire ; il les recueillit avec une grande piété et les plaça sous une voûte du côté droit de l'autel[1]. Au-dessus des saints, de chaque côté du trône, planent deux archanges aux grandes ailes déployées devant lesquels on lit :

[1] Ces reliques ont été retrouvées pendant les travaux exécutés en 1864.

Devant celui de gauche :	Devant celui de droite :
×	×
Ο ΆΡ	Ο ΆΡ
ΓΑΒΡΙ	ΜΙ
ΗΛ	ΧΑ
	ΙΗΛ

Un riche velarium, placé au sommet de l'arc, s'étend sur la tête de Notre-Seigneur.

Le trône repose sur une sorte de plinthe enrichie de trois médaillons ; dans le premier à gauche, il y a un buste de femme nimbé avec l'inscription SCA. MARCELINA, écrite en hauteur de chaque côté de la tête ; dans celui du milieu, un buste d'homme avec le nom S. SATIRVS, écrit de même ; et dans celui de droite, un autre buste de femme nimbé SCA. CANDIDA, dont les lettres sont également placées en hauteur de chaque côté de la tête.

L'espace resté libre à droite et à gauche, entre les saints Protais et Gervais et la bordure qui forme encadrement, est occupé par deux sujets assez compliqués, compris chacun entre deux palmiers de forme bizarre, espèces de cornets renversés d'où s'échappent un bouquet de filaments verts. Ces arbres extraordinaires se penchent l'un vers l'autre en décrivant une courbe et abritent comme sous un berceau les tableaux dont nous allons parler.

Celui de gauche représente, sous un édifice dont le toit est couronné de tours, un saint nimbé, couché dans un cercueil dont le couvercle est soulevé ; à l'intérieur

du couvercle on lit : S. MARTINVS ; à gauche, près de la tête de saint Martin, un saint nimbé se tient debout, il se nomme O A. ANBPOCIOC; un troisième personnage soutient la draperie qui recouvre le mort ; il n'est désigné par aucun nom ; deux prêtres se tiennent debout derrière le cercueil, l'un porte une croix, l'autre un cierge allumé. Le mot TVRONICA est écrit au-dessus du monument central. La scène est flanquée, à gauche d'un pavillon à arcades sous lequel sont deux figures debout et, à droite, d'un dais demi-sphérique porté sur quatre colonnes et abritant une pierre tumulaire. Nous avons donc bien évidemment sous les yeux les funérailles de saint Martin, faites à Tours, et saint Ambroise assiste à la cérémonie.

Le second tableau, placé à la droite du spectateur, représente, sous un édifice dont le toit est surmonté de pavillons à coupoles, la scène suivante : à gauche, un ciborium à quatre colonnes abrite un autel où se trouvent un calice, un livre et une hostie ; saint Ambroise, la tête environnée d'un nimbe, est debout, comme pour célébrer la messe, mais sa tête est inclinée et vient reposer sur le toit du ciborium. Derrière lui, un personnage, dont la tête est ornée d'une petite auréole, lui met la main sur l'épaule ; plus loin, un diacre lit l'évangile, il est monté sur un ambon et pose la main sur un pupitre où est placé le livre ; enfin quatre figures diverses représentent les assistants. A côté de l'officiant,



La Messe de Saint-Ambroise.
Tableau faisant partie de la mosaïque absidale de la basilique de Saint-Ambroise. Milan.
Dessin de M. H. Toussaint.

on lit : S. AMBROSIVS et au-dessus de la coupole centrale : MEDIOLANVM. Cette scène est flanquée, à gauche, d'une riche tourelle, et à droite, d'un pilastre sur lequel on lit, écrit en hauteur : ECLAFAVSTÆ. en souvenir de la basilique primitive.

Jusqu'ici, tout est bien clair : nous sommes dans la basilique de Milan et l'évêque saint Ambroise dit la messe. Mais il nous serait difficile d'établir la relation existant entre les deux tableaux qui se font pendant et dont les sujets se complètent cependant, si nous ne savions que saint Martin, né en 316, était fils d'un tribun militaire, que saint Ambroise, plus jeune, né en 340, était également fils d'un soldat devenu préfet des Gaules, et que nos deux saints s'étaient lié d'une étroite amitié. C'est là le point de départ de la légende représenté dans les deux scènes. Pendant que, dans l'une, saint Ambroise, célébrant la messe à Milan, est informé par une révélation divine, de la mort de son ami, et qu'immédiatement, son âme, abandonnant son corps, s'envole jusqu'à Tours ; nous voyons dans l'autre, cette âme, une dernière fois, réunie à celle de saint Martin, assister à ses funérailles.

Pendant l'absence de son âme, saint Ambroise paraît endormi ; aussi un prêtre de son clergé semble le réveiller, ou le soutenir, en lui mettant la main sur l'épaule.

Rien n'est moins byzantin que cette poétique légende ainsi naïvement traduite[1] ; elle est tirée des récits de

[1] GREGOR. TURONENS. *De mirac. S. Martini*, lib. I, cap. V.

Grégoire de Tours, relatifs à la vie de saint Martin.

La décoration de la frise inférieure ou bandeau, sur lequel repose toute la mosaïque, se divise en différents compartiments.

Trois d'entre eux contiennent des inscriptions en lettres d'or sur fond d'azur ; celui du milieu situé dans l'axe, directement sous le trône de Jésus, est séparé des deux autres, par des rinceaux au milieu desquels se trouve un oiseau au plumage varié ; aux deux extrémités, deux petits carrés contiennent celui de gauche, deux colombes qui se font face, celui de droite, des caractères grecs bizarrement agencés [1]. L'inscription placée au centre, au-dessous du Christ, est ainsi conçue :

CONDIDIT AMBROSIVS TEMPLVM CVI PIGNORA SACRA
INCLITA MARTYRIO PRODIDIT IPSE DEVS
NEMPE ILLIS VT JVNCTVS SEDE QUIESCERET VNA
CIVIBVS AVXILIVM JVCE ET IN VRBE DECVS

Ambroise fonda un temple dans lequel Dieu lui-même se manifesta par des gages sacrés et remarquables, marquant ainsi l'honneur qu'il faisait à la ville et la protection qu'il accordait aux citoyens.

L'inscription de gauche, placée sous le tableau représentant les funérailles de saint Martin est ainsi conçue :

MARTINVS MORITVR SED VITAE DONA MERETVR
TRISTATVR MVNDVS ADJVBILATQUE POLVS

[1] On a voulu voir dans ces caractères la signature du mosaïste ; mais il est absolument impossible de les déchiffrer.

MORS SVA DIGNA BONO FERTVR CELEBRATA PATRONO
SPIRITVS AMBROSII DVM FAMVLATVR IBI

Martin est mort, mais il a mérité les bienfaits de la vie; le monde est triste, mais les cieux se réjouissent. Il a pour célébrer sa mort un patron digne de ses mérites, car l'âme d'Ambroise est accourue à lui.

La dernière inscription à droite accompagne le tableau où l'on voit saint Ambroise offrant le divin sacrifice :

MARTINI INTERITVM SACRIS OPERATVS AD ARAM
AMBROSIVS QVAMVIS DISCITVS INDE VIDET
DVMQVE VIDET CORAM SPECTABILIS IPSE PARENTAT
PRESENTEMQVE SIMVL FVNVS ET ARA CAPIT[1]

Pendant qu'Ambroise est occupé à célébrer le service divin à l'autel, il voit la mort de Martin; il se voit lui-même, bien qu'éloigné, officiant aux funérailles; il préside ainsi par sa double présence aux obsèques de Martin et à la cérémonie qu'il dirige à l'autel.

La grande mosaïque a donc été exécutée en l'honneur de saint Ambroise, pour relater un des miracles accomplis pendant sa vie, et l'explication en est maintenant facile : Jésus-Christ, environné de l'appareil splendide de la divinité, permet, grâce à l'intercession des saints Gervais et Protais, que le miracle dont il est question s'accomplisse, et que l'âme de saint Ambroise, abandonnant pendant quelques instants son corps, aille présider aux obsèques de son illustre ami.

[1] Dans la mosaïque, les lettres composant ces trois inscriptions sont dessinées suivant la forme adoptée aux XIIe et XIIIe siècles.

L'aspect général de cette œuvre remarquable est saisissant : le coloris en est violent, les tons bien tranchés sont même un peu durs ; le dessin est correct, la pose des personnages assez naturelle, mais les types sont presque barbares. Aussi la mosaïque de Milan n'a-t-elle pas cette franchise d'allure qui nous a impressionné devant les mosaïques de Rome ou de Ravenne, et ce défaut a-t-il pu faire souvent hésiter les archéologues pour en fixer la date et en déterminer l'origine.

A notre avis cependant, il n'y a pas d'hésitation possible ; la mosaïque est du IXe siècle, et c'est une œuvre absolument byzantine.

Les deux scènes de la *Messe de saint Ambroise* et des *Obsèques de saint Martin* se trouvent représentées sur la célèbre *pala d'oro*, donnée à la basilique par l'évêque Angilbert, et datée de 835 ; ce sont les mêmes personnages et la même ordonnance ; elles sont accompagnées de légendes ; pour l'une :

VBI SVPER ALTARE DORMIENS TVRONIAM PETIT

et pour l'autre :

VBI SEPELIVIT CORPVS BEATI MARTINI

écrites en lettres romaines.

C'est donc bien là l'épisode miraculeux de la vie de saint Ambroise, le fait principal qu'il faut rappeler pour glorifier le saint. Angilbert ne saurait y manquer lors-

qu'il fait reconstruire l'église dédiée à son illustre prédécesseur; aussi le rappelle-t-il aux deux endroits les plus en vue et les plus vénérables de la basilique : au fond du sanctuaire et sur la table du maître-autel[1].

De même que le *Paliotto* est le complément du mobilier luxueux donné à la basilique par l'archevêque protecteur et ami des arts; de même la mosaïque de l'abside peut être considérée comme le complément nécessaire de la grande construction religieuse. Après les pontificats de Pascal et d'Adrien, qui avaient rempli de mosaïques les églises de Rome, un évêque, aussi jaloux qu'Angilbert de la gloire de son siège, se serait bien gardé d'en priver sa basilique.

Angilbert, ne trouvant personne autour de lui capable de concevoir une œuvre de cette importance, appelle à lui des grecs, confie à un artiste habile le soin de traduire sa pensée, et obtient ainsi ce que nous pouvons appeler le carton de sa mosaïque. Trouvera-t-il plus aisément des mosaïstes capables d'interpréter et de rendre avec les cubes d'émail une composition si complète et si détaillée? Nous ne le croyons pas; il n'y avait pas de mosaïstes à Milan, leur présence se serait révélée par des œuvres quelconques, bonnes ou mau-

[1] Ce devant d'autel exécuté sur lames d'or et d'argent est enrichi d'émaux, de perles, de gemmes et de bas-reliefs. Bien que le style des figures et des ornements soit absolument byzantin, cette magnifique pièce d'orfèvrerie est sortie d'un atelier lombard; elle est signée du nom de VOLVINIVS.

vaises. Nous avons vu que, même à Rome, les papes devaient à cette époque s'adresser à des mains grossières et maladroites pour orner de mosaïques les églises de Saint-Marc et de Sainte-Françoise Romaine. Il est donc très probable qu'Angilbert a dû retenir auprès de lui soit l'auteur de la composition, soit un ou plusieurs mosaïstes de talent pour en diriger l'exécution.

Nous n'apportons, il est vrai, aucune preuve matérielle à l'appui de notre opinion, mais toutes les circonstances concordent pour nous la faire adopter. Ainsi, nous savons que les absides d'Angilbert avaient été respectées pendant la grande reconstruction du XIIe siècle, mais que l'église subit à ce moment une transformation radicale ; il est donc fort probable que la grande mosaïque a été reprise, à cette occasion, restaurée, refaite même dans quelques-unes de ses parties et que ces travaux, faits par des mains inhabiles, ou dirigées par un autre sentiment artistique, ont pu altérer les types primitifs, et apporter dans les inscriptions latines les formes nouvelles affectées aux majuscules, et dans les inscriptions grecques, les incorrections flagrantes que nous y rencontrons.

Un fait vient encore apporter un degré de certitude à notre manière de voir. Au-dessous de la mosaïque, entre les fenêtres qui éclairaient le sanctuaire, on voyait, il y a encore peu d'années, d'anciennes peintures représentant la réunion d'un concile tenu à Milan au

VIIe siècle[1]. Tous les personnages avaient ce caractère bien connu, cette allure, ce type des figures romaines. Cette peinture complétait l'ornementation de l'abside et s'adaptait parfaitement avec la mosaïque, ainsi qu'avec le reste de la décoration. Or, cette peinture très ancienne existait avant que les travaux du XIIe siècle eussent été entrepris. Ce qui le démontre, c'est qu'en surélevant le chœur, on était arrivé à placer le pavage au niveau des pieds des personnages, tandis qu'en faisant abstraction de cette surélévation, les peintures se trouvaient à une hauteur normale pour être à portée de la vue du spectateur. Peinture et mosaïque, ou tout au moins la mosaïque, est donc l'œuvre du grand constructeur du IXe siècle et nous devons en faire honneur à l'évêque Angilbert.

La basilique de saint Ambroise ayant été abandonnée des princes et des archevêques désireux de reporter tous leurs efforts à la construction de l'immense cathédrale qui fait la gloire de Milan, la mosaïque qui nous occupe eut à subir de nombreuses altérations ; restaurée et consolidée vers 1850, elle se présente aujourd'hui dans tout son éclat.

[1] Cette peinture existait encore à l'époque où le Dr Ferrario écrivait son livre, c'est-à-dire en 1824 ; il en donne une reproduction.

DE QUELQUES MOSAIQUES EN ORIENT ET EN ESPAGNE

Nous voici arrivé à la grande lacune, à une époque qui fait défaut à l'histoire de l'art en Italie, et particulièrement à l'histoire de la mosaïque ; il va falloir franchir deux siècles pour retrouver quelques productions nouvelles et assister à une résurrection.

Cependant, si nous ne craignions pas de sortir des limites que nous nous sommes tracées, nous pourrions encore trouver au dehors du sol de l'Italie de merveilleuses décorations exécutées en mosaïque depuis le ve jusqu'au xe siècle. Sans parler de la modeste mosaïque de Saint-Germain-des-Prés, dans le Loiret, œuvre du viiie siècle, que la France conserve précieusement comme un des rares exemplaire d'un art qu'elle n'a pas connu [1], nous pourrions signaler les mosaïques que Constantin et ses successeurs firent exécuter à Byzance pour contribuer à donner à la nouvelle capitale un aspect de luxe et de grandeur qui surpassât toutes les autres villes de l'univers. Les empereurs appelèrent à leur aide les artistes de tous les pays, les mosaïstes furent même l'objet d'une faveur toute spéciale et une loi les exempta

[1] Consacrée en 806 la petite basilique de Saint-Germain est terminée par une abside dont la voûte est encore ornée d'une mosaïque plusieurs fois restaurée. Elle représente un coffre, l'Arche d'alliance, sur lequel deux anges se tiennent debout; deux autres anges, très grands, les ailes déployées et un bras étendu, semblent protéger l'arche; au sommet, la Main symbolique sort d'un ciel étoilé.

de certains impôts ; grâce à ces munificences, il se forma en Grèce une école d'art qui, placée à la source de toute lumière, pouvait s'inspirer des principes de l'antiquité et en perpétuer les traditions. Dès le IV[e] siècle, Constantin avait fait décorer de mosaïques un grand nombre d'églises en Orient, entre autres celle de Saint-Georges à Thessalonique ; mais l'époque la plus féconde en œuvres considérables est à coup sûr le règne de Justinien. Sous son haut patronage, l'immense coupole de Sainte-Sophie à Constantinople se couvrit de mosaïques sur fond d'or ; on pouvait y admirer le Christ assis sur un trône, au milieu des apôtres, et, au fond du sanctuaire, Marie tenant l'Enfant divin debout sur ses genoux, entouré de martyrs et d'évêques. Un badigeon uniforme recouvre aujourd'hui toutes ces peintures, mais d'après M. de Salzemberg, qui en 1847 a pu les examiner et qui en a copié quelques-unes pendant que l'on exécutait des travaux commandés par le sultan, le dessin en est correct, les compositions simples, la coloration douce, les visages beaux, et les costumes coupés à l'antique sont ornés avec sobriété.

Justinien fit décorer de mosaïques une autre église placée également sous l'invocation de sainte Sophie, mais, située à Thessalonique. Elle n'a pas été convertie en mosquée avant la fin du XVI[e] siècle, aussi, pouvons-nous savoir que la coupole représentait le Christ s'élevant vers le ciel environné d'anges et que, sur le pourtour, la Vierge et les apôtres assistaient à cette Assomp-

tion les mains levées, dans la position des orantes des catacombes. Le même empereur fit couvrir les murs de son palais de mosaïques représentant les exploits de ses guerriers.

La décadence que nous avons constatée en Italie ne se fit pas sentir en Orient; après deux siècles d'interruption produite par les règnes des empereurs iconoclastes, Théophile (829-842) remit en honneur le luxe des mosaïques, et ses successeurs en décorèrent de nombreuses églises ainsi que le nouveau palais nommé le Cenourgion. Il ne reste malheureusement rien de toutes ces merveilles, mais, à en juger par quelques mosaïques de Sainte-Sophie datant de la même époque, elles étaient bien supérieures par la pureté du dessin et l'habileté du travail à ce que l'on faisait à Rome sous les pontificats de Pascal et d'Adrien.

Si nous parcourions l'Espagne méridionale, si nous visitions les anciennes capitales des royaumes de Séville, Grenade et Cordoue, nous serions vivement frappés par la richesse et la délicatesse des mosaïques que nous pourrions admirer.

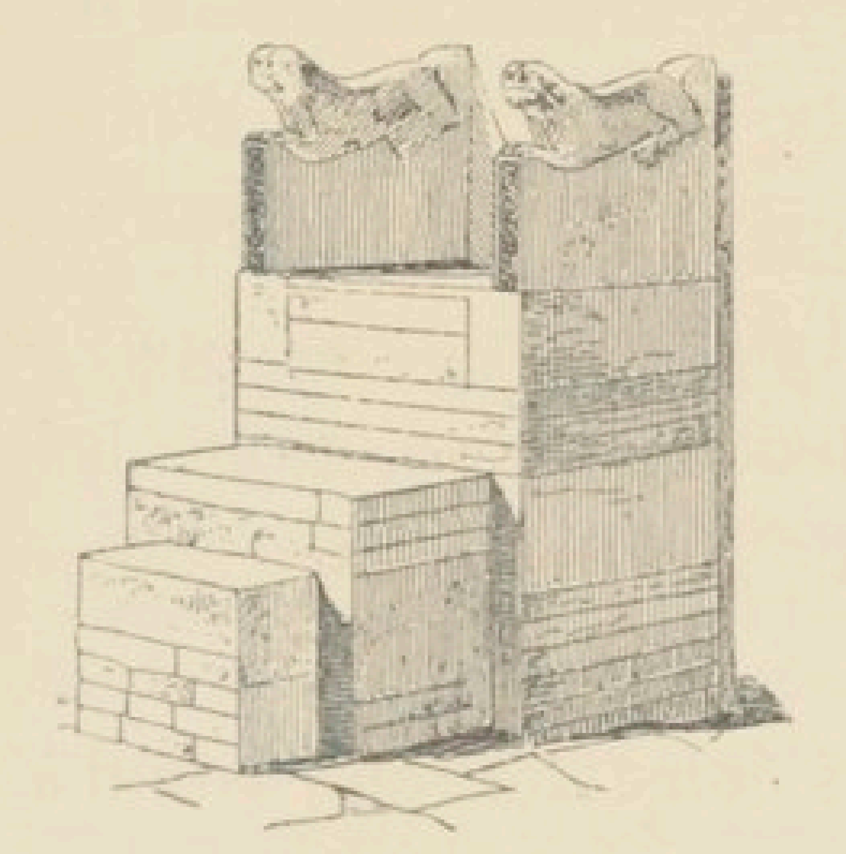
Dès l'année 820, de brillantes ambassades commencèrent à être échangées entre la cour des empereurs grecs et celle des khalifes Abdérames; des savants, des philosophes, des artistes passèrent à leur suite d'un pays dans un autre. Sous Abdérame III (912-961), ces relations prirent une extension et un développement

qu'elles n'avaient jamais atteint sous les khalifes précédents, et bientôt on vit régner à Cordoue le faste et la magnificence des souverains de Byzance.

Il est curieux de remarquer que ces relations s'établissent entre les Maures et les Byzantins au moment même où l'Italie entre dans une des périodes les plus lamentables de son histoire, où, secouée par les querelles et les guerres des successeurs de Charlemagne, par l'ambition des papes, par les incursions des Sarrasins et des Normands, elle est incapable de rien produire. Ces bons rapports, ces échanges d'hommes et d'idées cessent aussitôt que la puissance des Normands s'affermit au midi de l'Italie, que les papes se sont fortifiés en agrandissant leur domaine et que les Etats du Nord se sont cantonnés sous le gouvernement républicain des cités.

Nous pourrions constater, en passant à Cordoue, avec quelle souplesse les artistes grecs qui travaillèrent à la grande mosquée, surent plier leur talent aux exigences et aux systèmes de décoration prescrits par les Arabes. Ils apportèrent leur mode de travail et leurs procédés particuliers, mais ne changèrent rien aux formes ornementales en usage ; ils devinrent les serviteurs d'un art qui leur était étranger et réussirent à l'interpréter d'une façon telle que les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue, surtout celles qui décorent le sanctuaire, sont peut-être les plus riches et les plus finement exécutées qu'il soit possible de voir. D'après plusieurs incriptions,

c'est au règne du khalife Hakem II (965) qu'il convient d'attribuer la splendide décoration du Mihrab, le Saint des Saints, l'endroit le plus vénéré du temple, le lieu sacré orienté vers La Mecque, et où était déposé le Coran.



Siège épiscopal de Saint-Ambroise.

CHAPITRE XI

ÉPOQUE DE TRANSITION

Etat de l'Eglise pendant le XI[e] siècle. — Abbaye de Grotta Ferrata. — Mosaïque du porche. — Mosaïque de l'arc triomphal. — Le monastère du Mont-Cassin. — Sa fondation. — Son histoire. — L'abbé Didier. — Reconstruction de l'église. — L'époque de la Renaissance. — Les temps modernes. — L'école du Mont-Cassin. — Son influence littéraire et artistique. — L'école byzantine avant, pendant et après la querelle des iconoclastes. — L'Art byzantin en Grèce. — Les monastères du Mont-Athos. Mosaïques et peintures. — Le couvent de Saint-Luc en Phocide. — Description des mosaïques de l'église. — Apparition de l'art byzantin en Italie.





Monnaies byzantines des IXe et Xe siècles.

CHAPITRE XI

ÉPOQUE DE TRANSITION

Les Barbares ont tout détruit ; et cela est surtout vrai, si l'on entend par Barbares ces princes qui pillaient l'Italie pour orner leurs palais ; ces hordes que les empereurs traînaient à leur suite dans leurs luttes acharnées contre la papauté ; ces mercenaires que les papes engageaient à leur solde ; ces Normands, ces Sarrasins et ces Hongrois dont les incursions jetaient de tous côtés les peuples dans l'angoisse et la terreur. Depuis la fin du IXe siècle jusqu'au commencement du XIIe, il se fait plus de ruines que pendant les cinq siècles précédents, car les véritables barbares, en s'établissant sur le sol de l'Italie, en avaient respecté les monuments et s'étaient promptement assimilés aux races latines. Si l'on ajoute à ces désastres les épidémies et les pestes qui décimaient les populations, on comprend aisément

que tout ce qui restait de vitalité aux habitants de ces malheureuses contrées, était absorbé par les soins de la conservation et les besoins de la vie matérielle. A travers ces temps de misère et de douleur, nul ne pouvait songer à produire une œuvre d'art ou un travail de la pensée.

Cependant l'an Mil est dépassé, les prédictions qui troublaient la chrétienté ne se sont pas réalisées, le monde existe encore, mais que de maux lui sont réservés. Le XIe siècle n'est pas moins troublé que le Xe ; la guerre, la famine, la peste, l'anarchie, le scandale, règnent partout à la fois. Pendant toute sa durée, les empereurs ne cessent d'envahir l'Italie qui veut secouer leur domination ; les villes prétendent s'administrer elles-mêmes ; Venise, Pise, Gênes, se déclarent libres et s'érigent en Républiques, et Rome cherche à reconquérir la souveraine puissance qu'elle s'était laissé enlever. L'Eglise romaine était alors au comble du désordre et de la confusion : à côté de Benoist IX, souillé de crimes et de violences, s'étaient élevés deux autres pontifes ; tandis qu'il officiait dans Saint-Jean de Latran, Sylvestre III s'établissait à Saint-Pierre et Jean XX à Sainte-Marie Majeure. Dans le reste de l'Italie, l'anarchie n'était pas moindre : les brigands couraient les routes et rançonnaient les voyageurs ; des seigneurs et des chefs de bande, sous prétexte de défendre les droits des différents élus, détenaient les biens de l'Église. C'est le moment que choisissent les Césars allemands pour

imposer aux papes leurs volontés : Henri II, Conrad II et Henri III combattent sans cesse en Italie pour briser le lien qui attachait leur couronne à la chaire de Saint-Pierre ; mais Henri III trouva dans la fermeté d'Hildebrand un obstacle invincible.

Sous-diacre de l'Église de Rome sous Léon IX, Victor II, Etienne IX et Nicolas II, archidiacre et ministre tout-puissant sous Alexandre IV, Hildebrand, devenu pape sous le nom de Grégoire VII, fit triompher les droits de l'Église et abattit l'orgueil impérial : Henri IV dut venir s'humilier devant lui.

Mais que de ruines cette victoire entraînait à sa suite ! l'Italie soulevée de tous côtés avait fini par se diviser en deux camps, marchait au combat sous deux bannières : celle du pape et celle de l'empereur ; il fallait être *guelfe* ou *gibelin*. Malgré la prise de Rome, malgré l'exil de Grégoire, l'empire et la féodalité furent vaincus. Alors les papes, après avoir obéi aux empereurs romains, aux exarques, aux rois barbares, aux princes francs et germains, devinrent libres et maîtres à leur tour, et bientôt, du haut du trône pontifical, ils disposent des empires et commandent à la chrétienté tout entière.

Malgré l'effondrement général de l'état social, et bien que la puissance créatrice ait été complètement anéantie au milieu des bouleversements politiques, tout sentiment artistique n'avait pas cependant à jamais péri dans cet épouvantable cataclysme : quelques rares

monastères gardaient cachés au fond de leur sanctuaire les anneaux fragiles qui devaient relier le passé à l'avenir. L'obscurité a été profonde, mais la nuit n'a jamais été complète, et quelque part brûlait une flamme à laquelle l'art, c'est-à-dire la recherche du beau et du vrai qui préoccupe sans cesse l'esprit humain, allait pouvoir rallumer son flambeau.

ABBAYE DE GROTTA-FERRATA

Au pied du Monte-Calvo, à peu de distance de Frascati, sur le versant de la colline que dominent les restes de la villa construite par Cicéron à Tusculum, deux moines grecs, saint Nil et saint Barthélemy avaient fondé au commencement du XIe siècle, un important monastère. Abandonnant leur première retraite, située aux environs de Rossano en Calabre, fuyant devant les dévastations des Sarrasins qui saccageaient toute la contrée, les deux disciples de saint Basile, accompagnés des cinquante religieux qui composaient leur communauté, vinrent, sur les instances de Grégoire, comte de Tusculum, s'établir dans les bâtiments d'un ancien couvent grec placé sous l'invocation de Sainte-Agathe.

Après la mort du vénérable Nil arrivée le 26 septembre 1002, Barthélemy fut élu abbé et, grâce aux libéralités extérieures ainsi qu'à la bonne administration intérieure, les pauvres moines calabrais se trouvèrent, peu après leur installation définitive, en état d'élever

une belle église et de reconstruire complètement les anciens bâtiments (1025). Comme il y avait aux environs une grotte dans laquelle on vénérait une antique image de la Vierge protégée par des barreaux de fer, sans chercher à placer le nouveau monastère sous l'invocation d'un saint particulier, cette circonstance servit à le désigner et il prit le nom de Grotta-Ferrata.

La fondation de saint Nil continua de s'accroître sous le gouvernement de ses successeurs; des domaines considérables situés dans les Etats pontificaux de Calabre et de Pouille relevèrent de sa juridiction, et les religieux, suivant en cela les prescriptions de saint Basile, purent se livrer en paix à la culture des lettres grecques et latines[1].

Honorée de la protection des papes Calixte II et Eugène III, choisie souvent pour retraite par Innocent III et Grégoire XI, l'abbaye de Grotta-Ferrata traversa cinq siècles sans qu'aucun changement important vînt troubler sa studieuse solitude.

Au xve siècle, Pie II lui désigna son premier abbé commendataire. Cet honneur fut attribué à l'illustre cardinal Bessarion, patriarche de Constantinople, le savant protecteur des arts et des lettres grecs. Parmi ses successeurs, dont la liste complète est con-

[1] D'importants travaux furent exécutés dans l'église pendant le second quart du xiie siècle, et il faut rapporter à cette époque quelques ouvrages en marbre incrustés de marqueterie. Sur l'un d'eux on lit une inscription grecque avec la date 1132.

servée dans les archives de l'abbaye, il faut citer : le cardinal Julien della Rovere, depuis pape sous le nom de Jules II, les cardinaux Jean Colonna, Hippolyte de Médicis, Alexandre Farnèse et François Barberini. Enfin, au XIXe siècle, le cardinal Consalvi reçut encore le titre d'abbé commendataire de Grotta-Ferrata.

Tous ces opulents prélats se sont plu à entretenir, augmenter et embellir les bâtiments du couvent. Grâce à leur zèle, le monastère est aujourd'hui, dans un état de conservation qui surprend, quand on songe à la longue suite de siècles qu'il a traversés. Il a toujours été habité jusqu'en ces derniers temps par des moines grecs de l'ordre de Saint-Basile, officiant avec les rites de l'ancienne liturgie et psalmodiant en langue grecque.

On arrive à cette antique abbaye, située au milieu de la campagne de Frascati, en suivant de longues avenues plantées d'ormeaux ; aux environs un ruisseau serpente au fond d'une petite vallée, mais la vue s'étend au loin et embrasse les tristes ondulations désertes de la campagne romaine. En apercevant les vastes murailles qui entourent le monastère d'une enceinte de remparts garnie de tours et de bastions, on se croirait plutôt en face d'une forteresse que d'une maison de paix, de prière et d'hospitalité. Pour comprendre la nécessité d'une semblable protection, il faut se rappeler les luttes sanglantes engagées au XIIe siècle entre les Romains et les comtes de Tusculum, luttes qui ne ces-

sèrent que par la destruction de cette ville, ainsi que les guerres désastreuses qui ravagèrent ces contrées au XIIIe siècle pendant que se vidaient par les armes les querelles engagées entre les papes et les empereurs.

Au cours de ces longs siècles, les bâtiments du couvent ont été presque totalement reconstruits et transformés ; seule l'église, précédée du porche ou narthex primitif, conserve encore quelques rares souvenirs de son antiquité. L'intérieur a subi de telles restaurations que l'on ne peut même retrouver les belles colonnes dont la double rangée séparait les trois nefs, elles ont été noyées dans de lourds revêtements de pierre. Cependant la porte qui conduit du porche dans l'église est digne de fixer notre attention. La forme et la disposition des éléments qui composent son ornementation sont certainement d'architecture latine, mais la sculpture en est absolument grecque. De plus, elle est surmontée d'un tableau en mosaïque, et c'est peut-être le seul exemple encore existant, en Italie du moins, de cet usage des premiers siècles qui consistait à orner la porte des églises de peintures ou de mosaïques représentant Jésus-Christ accompagné du saint patron auquel elles étaient tout particulièrement dédiées. Athanase le Bibliothécaire en cite plusieurs, notamment celle qui se trouvait placée au-dessus de la porte de la basilique de Saint-Paul hors les Murs, mais elles ont toutes été détruites.

Le tableau de Grotta-Ferrata forme un parallélo-

gramme d'une largeur égale à l'encadrement de la porte. On y voit le Christ assis, ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean-Baptiste ; entre la Vierge et Jésus se dresse la petite figure de l'hégoumène, saint Nil, mitré mais pas encore canonisé. Les personnages posent sur un pavement noir et blanc et se détachent sur un fond d'or. Le Sauveur IC XC est assis sur un grand trône recouvert d'un coussin ; son visage sévère est encadré par des cheveux et une barbe noirs, ce qui en augmente la dureté. Il bénit de la main droite et de la gauche, tient un livre ouvert sur lequel est écrit :

« Εγὼ εἰμί ἡ θύρα δί ἐμοῦ ἐαν τίς εἰσέλθῃ.
Je suis la porte, si quelqu'un entre par moi [1]... »

Il est drapé dans une tunique rouge et un manteau bleu, ses pieds qui reposent sur un escabeau sont chaussés de sandales. A droite du Christ, la Vierge MP ΘΥ incline la tête et étend les mains vers son Fils comme pour l'implorer ; elle est vêtue d'une tunique rouge et d'un manteau bleu relevé du côté droit pour former le voile qui lui couvre la tête. Saint Jean-Baptiste OA MOC est placé à gauche du Christ, il est couvert d'une tunique blanche et d'un manteau vert, ses traits sont larges, expressifs et n'ont encore rien de la sauvagerie qui les caractérisera plus tard. L'abbé porte le costume des moines de l'ordre de Saint-Basile,

[1] Saint Jean, x, 9.



Abbaye de Grotta-Ferrata. Tableau votif en mosaïque au-dessus de la porte de l'église.

avec la chape noire ornée de blanc et le bâton signe de son autorité.

Quoique cette mosaïque ait assez bien conservé son caractère primitif, elle a beaucoup souffert des restaurations entreprises soit au XVe siècle, soit en 1858, lorsque le gouvernement pontifical la fit remettre en état. Le coloris est terne et obscur, les figures sont longues et plutôt raides ; les draperies sont simples et tombent en longs plis droits, on n'y voit aucune gradation des ombres aux clairs ; les têtes ont toutes un accent un peu rude. Elle date positivement de l'époque de la construction de l'église, c'est-à-dire du premier quart du XIe siècle ; c'est une œuvre purement grecque, en rapport parfait de style avec les ornements du chambranle de marbre. La communauté devait avoir dans son sein les éléments nécessaires à la production d'une pareille œuvre ; à côté des études purement spéculatives, les moines de Saint-Basile pouvaient sans doute, suivant leurs penchants ou leurs goûts, se livrer à quelques études artistiques et se souvenir, dans leur nouvel établissement aux environs de Rome, des beaux modèles de l'antiquité et des traditions que leurs devanciers avaient puisés sur le sol de la Grèce.

Si les figures tracées par ces timides artistes n'ont plus cette noblesse d'allure, cette élévation de style que nous avons admirées à Ravenne, il est bon de dire, à leur décharge, que l'art byzantin, en obéissant à des

règles traditionnelles, en se confinant dans une sorte d'immobilité, avait eu des motifs particuliers qu'il faut comprendre et apprécier à leur juste valeur.

Par un système que la religion consacra et qu'avait inspiré la crainte de voir le culte des images dégénérer en idolâtrie, le clergé grec tint les artistes, moines pour la plupart, éloignés de la nature, et leur prescrivit la fixité des physionomies, la raideur des poses, la forme des images symboliques qui toutes avaient un type convenu. Dans ce style hiératique, on peut sans doute relever des défauts contraires à un art plus parfait, mais ces défauts mêmes venaient satisfaire la poésie mystique et sombre de la religion de l'époque. En outre, ce système de représentation donnait aux personnages et surtout à la figure du Christ, comme nous le remarquons à Grotta-Ferrata, comme nous l'avons déjà vu dans quelques mosaïques de Rome, et comme nous le constaterons surtout en Sicile, une intensité d'expression, un mélange de puissance et de calme, d'austérité et de douceur qui produisaient un effet extraordinaire.

Une autre mosaïque décore à l'intérieur de l'église l'arc triomphal du sanctuaire. Comme celle du tableau extérieur, elle est de style parfaitement byzantin, mais elle lui est de beaucoup postérieure et en diffère sous bien des rapports. Elle forme un bandeau rectangulaire à fond d'or qui occupe toute la largeur de la nef ; au milieu se dresse un trône très simple, dont le siège est

recouvert d'un coussin : la partie antérieure de ce trône est ornée d'un cercle bleu aux bords ondulés sur lequel se détache un agneau nimbé tenant entre ses pattes une longue croix et un livre ; près de sa tête, on lit : O AMNOC TOV $\overline{\Theta}$V. De chaque côté du trône s'étend un banc à dossier où sont assis les douze apôtres, tous accompagnés de leurs noms en lettres grecques. Au-dessus de leur tête nimbée brille une flamme rouge à deux pointes, et des rayons de lumière partant d'un centre commun situé au milieu du ciel étoilé, viennent se poser sur leur nimbe. Tous tiennent des rouleaux, sauf saint Jean et saint Mathieu dont la qualité d'évangéliste est rappelée par un livre. Ils sont représentés de face, mais l'artiste a cherché à varier l'expression des têtes et l'arrangement des figures. Leurs tuniques et leurs manteaux sont drapés avec beaucoup de soin ; leurs gestes sont naturels, mouvementés : il y a de la vie partout. De plus, le dessin est généralement correct, les formes sont pleines et n'ont rien de la maigreur qui caractérise l'école byzantine, et que nous constations tout à l'heure dans la mosaïque du porche ; le modelé des mains et des pieds est surtout remarquable. Le sujet de cette mosaïque est donc la Pentecôte : le trône symbolise Jésus-Christ qui, ayant quitté la terre, ne pouvait pas être visiblement présent.

La variété du coloris vient encore ajouter à celle du geste et de l'expression ; il est généralement très clair et est obtenu en mélangeant du blanc avec toutes les

autres teintes de telle façon que la véritable coloration de celles-ci ne s'aperçoive que dans les parties ombrées. Nous retrouverons ce système, qui marque une époque et indique une école, employé aux mosaïques de Torcello et de Monreale.

On peut donc fixer, avec certitude, à la première moitié du XII[e] siècle la date de cette mosaïque, et tout nous fait supposer qu'elle est due à un certain abbé Nicolas II, qui fit faire, comme nous l'avons vu, de grands embellissements dans l'église vers l'année 1132.

Ainsi, avec le XII[e] siècle, l'art du mosaïste apparaît de nouveau en Italie, floraison timide et encore précoce, mais tellement différente de la barbarie des époques précédentes, tellement régénérée, qu'il a fallu pour un tel changement une cause bien déterminante et une impulsion véritablement forte. Venise, Torcello, Murano empruntent leurs artistes à Byzance avec laquelle elles n'ont pas cessé d'être en rapport constant; il en est de même pour la Sicile, qui, de plus, continue la tradition des Arabes; tandis que Rome, éloignée depuis des siècles de toute influence orientale, doit cette renaissance à la tradition grecque, au génie de l'antiquité apporté de nouveau en Italie par quelques Grecs, moines des couvents de Saint-Luc ou du Mont-Athos, venant servir de maîtres aux religieux bénédictins du Mont-Cassin.

ABBAYE DU MONT-CASSIN

Pour bien comprendre le rôle historique du Mont-Cassin et la part d'influence que cette illustre abbaye exerça sur la culture et le développement des lettres et des arts, non seulement en Italie, mais dans tout l'Occident, il faudrait nous étendre sur les orignes de l'ordre monastique fondé par saint Benoît et dépasser les limites que nous permet d'atteindre un travail tel que le nôtre. Il est cependant nécessaire d'entrer dans quelques détails relatifs à la fondation et au développement de cet illustre monastère, développement qui atteignit son apogée au moment même où les arts et les lettres cessaient d'être cultivés sur tout le reste du territoire italien.

La société monacale formait pendant les xe et xie siècles un ensemble dont les parties avaient entre elles une entière cohésion, étaient réunies par une règle à peu près commune et des intérêts communs, se recrutaient parmi les esprits les plus distingués, fuyant l'horreur des pillages et des guerres qui bouleversaient la société civile. Il est utile de connaître ces sanctuaires qui, grâce aux protections dont ils étaient entourés, ont pu nous conserver et nous transmettre les monuments littéraires les plus précieux et les traditions artistiques les plus saines. Nous ne saurions choisir, sans quitter le sol de l'Italie, un exemple plus grandiose et

mieux approprié au but que nous poursuivons, que cette forteresse religieuse établie aux pieds des Apennins et dominant la plaine de la Campanie pour défendre Rome contre les envahissements des Lombards, des Normands, des Sarrasins, et servir de refuge aux pontifes que les révolutions forçaient à abandonner le Vatican.

Le fondateur de l'ordre des bénédictins, saint Benoît, issu d'une famille patricienne de Rome, s'appelait Benedictus. Entraîné par un irrésistible besoin de solitude, de contemplation et d'extase, il s'enfuit tout jeune de Rome et se retira dans une sorte de caverne située au milieu des gorges que creuse l'Anio, aux environs de Subiaco. L'étrangeté de sa vie, la sainteté de ses exhortations, lui attirèrent des admirateurs et bientôt des disciples. Ceux-ci, devenus nombreux, se divisèrent en douze petites communautés, vivant séparément, mais reconnaissant toutes saint Benoît pour directeur. Cette concorde ne put durer longtemps ; les jalousies, les haines furent excitées, et le saint ermite, craignant pour ses jours aussi bien que pour ceux de ses deux compagnons les plus chers, Maur et Placide, comme lui fils de patriciens romains, fut contraint de quitter sa retraite et s'achemina vers le midi. Après avoir suivi les défilés des Apennins, les trois religieux s'arrêtèrent en un lieu élevé : c'était un site d'une beauté et d'une grandeur inexprimables, dominé par

les cimes du mont Cairo et dominant lui-même toute une plaine immense dans laquelle le Garigliano, le poétique Liris des anciens, creusait capricieusement une vallée riche et fertile. Au loin, entre deux montagnes, la mer faisait scintiller ses flots en points brillants.

Saint Benoît résolut d'établir sa nouvelle demeure au milieu de cette superbe nature. Deux motifs l'avaient déterminé : le territoire appartenait à Tertullus, père du jeune Placide, et la donation régulièrement faite en faveur de saint Benoît lui permettait de fixer sa nouvelle colonie sur un fonds de terre dont il serait à tout jamais propriétaire. De plus, il pouvait exercer sur les lieux mêmes son ardeur évangélique, attaquer et éteindre un des derniers foyers du paganisme. C'est un fait singulier, qu'il serait presque téméraire de rapporter ici s'il n'était pleinement confirmé par l'histoire, mais il est constant que les habitants de la ville de Casinum, située dans le voisinage, attribuèrent à la colère des dieux délaissés, les ravages et les ruines occasionnés par le passage des armées de Genséric et de Bélisaire ; ils continuèrent donc d'adorer Apollon dans un temple érigé sur la montagne voisine près d'un bois consacré à Vénus ; et cette idolâtrie s'étalait au grand jour, jusqu'aux portes de Rome, deux cents ans après l'édit de Constantin déclarant le christianisme religion d'Etat.

L'établissement bénédictin prit donc naissance avec

les premières années du VIe siècle, et, à la mort de saint Benoît, arrivée le 21 mars 543, les moines purent ensevelir son corps dans l'église de leur abbaye. Quarante années après (580), les Lombards, sous la conduite de Zoton, leur premier duc, détruisaient de fond en comble le nouveau monastère, et les religieux se réfugiaient à Rome auprès du pape Pélage II, emportant avec eux la règle autographe de saint Benoît, leur bien le plus précieux. Ils furent logés près de la basilique de Saint-Jean de Latran ; cet exil dura plus d'un siècle.

Grégoire II, en 715, releva les ruines du Mont-Cassin et vint en aide aux moines pour reconstruire leur abbaye; de plus, grâce aux libéralités de Gisulfe, duc de Bénévent, elle s'entoura d'un domaine territorial assez important. Charlemagne, au retour d'une expédition dans l'Italie méridionale, visita le Mont-Cassin, lui fit de nombreuses donations et augmenta ses privilèges. Enfin, sous l'administration de l'abbé Gisulfe, un des membres de la famille des princes de Bénévent, l'affluence fut si nombreuse et l'ardeur monacale si grande, qu'il fallut étendre au dehors les locaux occupés par la communauté nouvelle. Gisulfe fit donc construire de grands bâtiments dans la ville de San-Germano, l'ancienne Casinum, voisine du Mont-Cassin, et réédifia l'église sur des plans tout nouveaux.

Les anciennes chroniques font de ce monument une description qui témoigne de son importance : il était de vastes proportions, disent-elles, et vingt-quatre colonnes

séparaient les trois nefs en s'élevant jusqu'à un entablement de bois de cyprès, les murs latéraux étaient ornés de figures peintes, tout autour du chœur régnait un soubassement formé de panneaux de marbre de toutes les couleurs. En avant de la basilique, il y avait un atrium formant portique, soutenu par seize colonnes d'un beau travail. Cette description, quelque laconique qu'elle soit, nous permet de constater combien les arts, dans toutes leurs manifestations, étaient encore cultivés à cette époque dans l'Italie méridionale. Après avoir échappé aux dévastations qui désolèrent ce territoire pendant tout le moyen âge, cette vieille église s'était conservée intacte jusqu'à la fin du XVIIe siècle ; mais elle subit alors, sous prétexte de restauration, une bien fâcheuse transformation : tout fut modernisé, et il est aujourd'hui impossible de retrouver, sous sa nouvelle forme, les traces de l'architecture ancienne.

L'abbaye du Mont-Cassin jouissait d'une grande prospérité et venait d'être entourée de puissantes fortifications par l'abbé Bertaire, lorsqu'elle fut dévastée, incendiée et ruinée en 884, par les Sarrasins auxquels le gouverneur de Gaëte avait concédé des terres sur le Garigliano. Les moines furent tués ou dispersés, Bertaire massacré au pied de l'autel, et ce qui restait des fidèles disciples de saint Benoît se réfugia à Théano. Ils ne purent se réunir de nouveau auprès du tombeau de leur illustre patron que vers 949, encouragés par l'énergie de leur abbé Aligerne et aidés par la munificence des

empereurs. Alors, les cloîtres furent reconstruits, la voûte et les travées de l'église rétablies, les murailles décorées de peintures et de mosaïques, et l'atrium entouré d'une fortification flanquée de tours.

Avec l'année 1058, nous arrivons à l'élection du célèbre abbé Didier, le rénovateur de l'ordre bénédictin que la licence et les querelles du xe siècle avaient complètement écarté de la règle sévère donnée par saint Benoît. Issu de la famille des princes de Bénévent, Didier, *Desiderius*, avait dès sa jeunesse, contracté le goût des belles choses pendant ses fréquents voyages à Rome, il avait admiré les anciens édifices et les majestueuses basiliques ; de plus, au cours d'une mission près de la cour de Constantinople, il avait pu apprécier la grande supériorité des mosaïques grecques sur tout ce qui avait été exécuté en Italie dans ce genre depuis plusieurs siècles. Après avoir, pendant les premières années de son gouvernement, assuré par une étroite alliance avec Richard Ier, prince de Capoue, le domaine de saint Benoît contre les attaques extérieures, Didier put entreprendre la réédification complète du monastère. Il fit venir d'Amalfi et des provinces Lombardes, les artistes et les ouvriers les plus habiles, et dirigea lui-même les travaux.

Le chroniqueur Léon d'Ostie, contemporain et successeur direct de Didier au siège abbatial, nous a laissé de cette église une description qui nous permet d'apprécier la grandeur du résultat obtenu.

« L'église avait cent vingt coudées de long, dit-il, sur quarante de large et vingt-huit de hauteur. Vingt colonnes de granit en soutenaient la voûte, et, au-dessus de la corniche s'appuyant sur ces colonnes, s'ouvraient vingt fenêtres qui répandaient un jour suffisant dans l'intérieur du monument. Du côté septentrional, la basilique se terminait par une abside au fond de laquelle s'élevait un autel dédié à saint Jean-Baptiste, et, sur chacun des côtés, régnait un collatéral à l'extrémité duquel on voyait s'arrondir une abside ornée de deux autels, dont l'un était consacré à la Vierge, l'autre au pape Grégoire le Grand. A l'entrée de l'église, une tour fort élevée, bâtie en grosses pierres taillées régulièrement, servait de campanile. En dehors du monument, s'étendait un atrium long de soixante-cinq coudées, large de cinquante, et composé de quatre portiques. Les deux plus petits, parallèles à la façade principale, étaient soutenus par quatre colonnes, tandis que les deux plus grands, formés de huit colonnes, se terminaient du côté de l'occident en deux basiliques fort élevées, dédiées à saint Michel et à saint Pierre, et auxquelles on parvenait en montant vingt-quatre degrés. En outre, d'autres bâtiments accessoires, convenablement disposés pour le service du culte, se rattachaient à l'édifice principal. »

Toutes ces constructions terminées, Didier s'empressa d'envoyer des messagers en Grèce pour engager à son service un grand nombre d'artistes habiles dans l'art de

la mosaïque, et leur confia le soin de décorer l'église. Des marbres précieux furent employés à faire un pavé du genre désigné sous le nom d'*opus alexandrinum ;* la voûte intérieure de l'abside, ainsi que le grand arc, furent décorés d'une riche mosaïque sur fond d'or, et l'on y inscrivit les deux vers suivants, imités de ceux qui se trouvaient tracés sur le grand arc de l'ancienne basilique du Vatican :

VT, DVCE TE, PATRIA JVSTIS POTIATVR ADEPTA
HIC DESIDERIVS PATER HANC TIBI CONDIDIT AVLAM

L'intérieur de l'église était donc divisé en trois nefs, et les murs en étaient supportés par deux files de vingt colonnes reliées par des arcades, au dire de Pierre diacre, dont la description est plus explicite à cet égard que celle de Léon d'Ostie. Ces murailles étaient ornées de peintures, de sculptures et de fresques. La façade et le porche étaient également revêtus de mosaïques et, sous les portiques de l'atrium, on avait représenté différents sujets du Nouveau Testament.

Pour fermer son église, Didier commanda à Constantinople des portes en bronze semblables à celles de la cathédrale d'Amalfi, et fit graver en lettres d'argent sur les panneaux, à la place de figures de saints ou de sujets religieux, les noms des villes, châteaux et fiefs appartenant au Mont-Cassin [1].

[1] La chronique d'Aimoin dit que : « L'abbé Didier étant venu à Amalfi en 1062 pour y acheter des étoffes de soie dont il voulait faire présent à

Le style général affecté au monument était celui des églises lombardes du nord de la péninsule ; style sévère, dont la basilique de Saint-Zénon, à Vérone, nous offre un remarquable exemple ; mélange d'architecture romane et orientale, de lignes fermes et de courbes franches, apporté par les princes lombards de Bénévent dans les provinces de l'Italie méridionale. Alfano, moine du Mont-Cassin devenu évêque de Salerne, plutôt poète que chroniqueur, s'écriait en rappelant toutes ces merveilles :

« Si grande est la splendeur qui brille dans cet édifice, que Rome ne doit pas mettre au-dessus la splendeur de ses monuments ; aussi la perfection même de son œuvre vient-elle combler tous les vœux de Didier, notre vénéré père. »

Ballotté entre des influences diverses, tantôt défenseur énergique de la cause des papes, tantôt ardent prosélyte de celle des princes de la maison de Souabe, pris et repris plusieurs fois par les armées des différents combattants, le monastère du Mont-Cassin dut subir une restauration complète en 1370, sous le pontificat de Grégoire XI. L'abbé Tartaris appela à son aide un grand nombre d'artistes distingués, fit reconstruire

l'empereur d'Allemagne, Henri IV, vit les portes de l'église épiscopale et fut si enchanté de la manière dont elles étaient travaillées, qu'il envoya sur-le-champ à Constantinople la mesure des portes de l'église vieille, où il eut soin qu'on les fît parfaitement belles. »

le chœur, le fit orner de stalles richement sculptées, et décora l'église de bas-reliefs et de peintures murales.

Gravement atteint par la translation du Saint-Siège à Avignon et par les scandales du schisme d'Occident, l'ordre des bénédictins perdit beaucoup de son importance pendant la seconde moitié du xv[e] siècle. A toutes les causes démoralisatrices était venue s'ajouter la commende; les abbés ne gouvernaient plus par eux-mêmes la communauté; prélats ou cardinaux, ils séjournaient à Rome, jouissant d'immenses revenus, et se montraient tellement jaloux des honneurs qui étaient attachés à leur titre, que l'un d'eux, Jean de Médicis, ne voulant les céder à personne, les conserva pour lui en montant sur le trône qu'il devait illustrer sous le nom de Léon X.

L'armée française de Charles VIII vint à son tour camper sous les murs de l'abbaye du Mont-Cassin, et, fit du monastère une de ses plus sûres forteresses. Louis XII, voulant récompenser le zèle des Médicis qui avaient pris parti pour les Français et combattaient à ses côtés, nomma l'un d'eux, Pierre de Médicis, vice-roi de toutes les villes et terres du domaine de saint Benoît. Pour reconnaître cette faveur, Pierre attaqua vigoureusement les troupes espagnoles, les repoussa, mais trouva la mort dans les eaux du Garigliano.

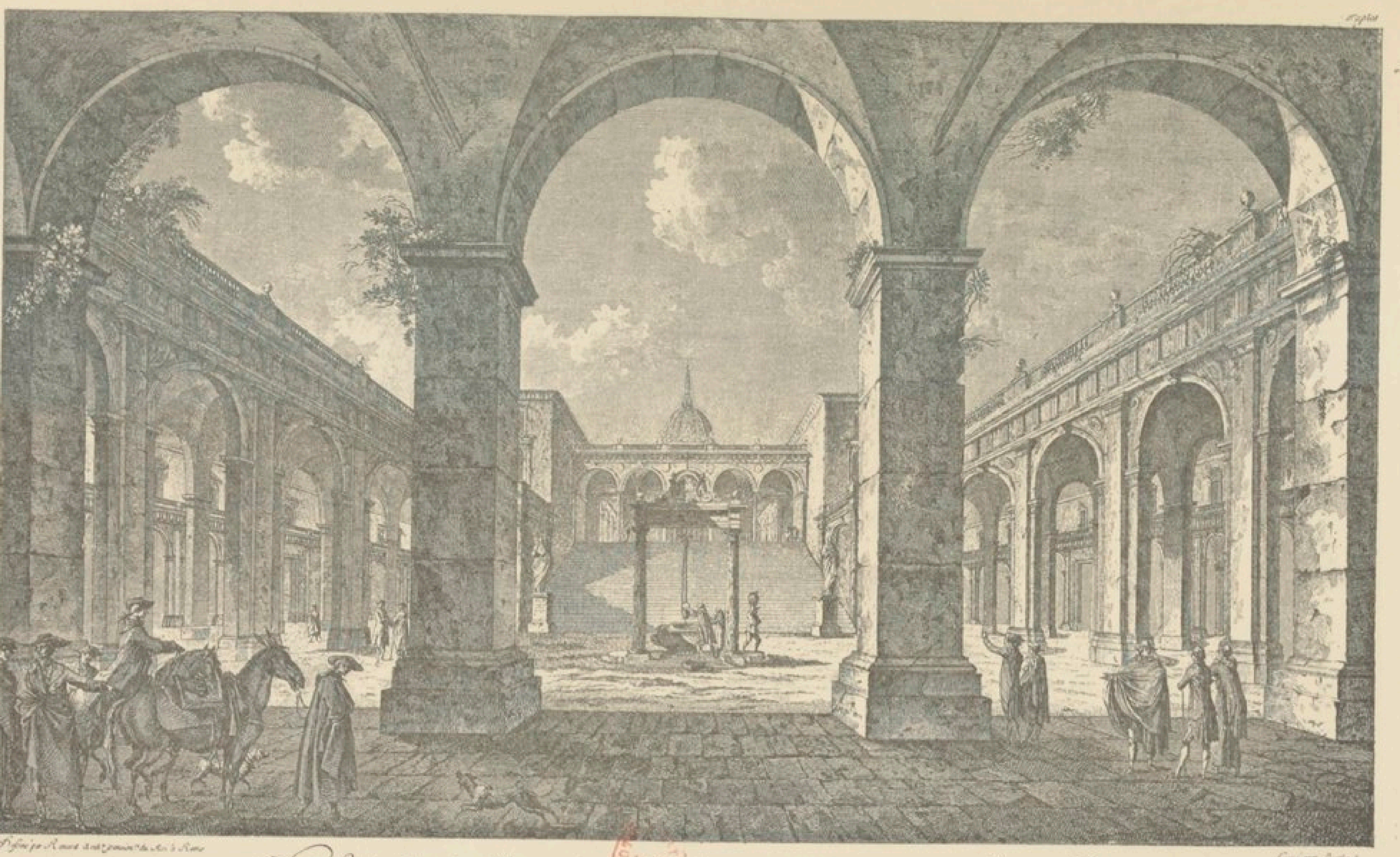
La Renaissance, venue de Florence avec les Médicis, parut au Mont-Cassin pour rajeunir les vieilles constructions du moyen âge, et leur donner un air d'élé-

gance en rapport avec les idées nouvelles; mais elle supprima à tout jamais leur imposante grandeur. Pendant tout le cours du XVIe siècle, de grands travaux sont poursuivis, et, bien que les bandes du connétable de Bourbon aient fait craindre un instant le retour des plus mauvais jours, les religieux n'ont plus d'autres soucis que de se livrer à de paisibles études ainsi qu'à l'enseignement des sciences et des lettres.

Cette tranquillité laborieuse dura jusqu'au moment où les armées françaises vinrent de nouveau, après un intervalle de trois siècles, troubler la paix du cloître et faire retentir le bruit des armes. Sous les ordres du général Championnet, un détachement de l'armée de Mac-Donald envahit San-Germano, pénétra dans l'abbaye et lui imposa une dure contribution de guerre. Enfin, le dernier coup est porté à l'antique fondation de saint Benoît par le décret de 1806, supprimant toutes les maisons de l'ordre bénédictin dans le royaume de Naples.

Ce très court et très succinct exposé historique peut servir à donner une idée de l'importance toute particulière que devaient prendre dans le monde éclairé du moyen âge les traditions littéraires et artistiques du Mont-Cassin, appuyées sur une situation politique aussi considérable.

Il est impossible de gravir, sans une émotion profonde, le chemin qui conduit à l'abbaye du Mont-Cassin.



Vue dessinée d'après Nature, de la Cour supérieure et de la principale Entrée de l'Abbaye du Mont Cassin près de Naples.

N° 119.

A.P.D.R.

De distance en distance on rencontre des oratoires ornés de fresques, servant de station au pèlerin et offrant un abri au voyageur. Au détour de la dernière montée, on découvre le monastère tout entier ; il apparaît comme une puissante forteresse dont les lignes sévères se détachent avec fermeté sur la clarté du ciel. La première porte, gardée par deux énormes lions de pierre, signe distinctif qui figure dans les armoiries des abbés, donne entrée sous une voûte vaste et sombre, taillée dans le rocher au-dessus duquel se trouvait autrefois la tour habitée par saint Benoît ; puis on pénètre dans un premier péristyle servant de vestibule à l'abbaye. Au delà, trois cours en forme de cloître, se rattachant l'une à l'autre par un système de portiques et de galeries ornés de bas-reliefs dans le style de la Renaissance, s'étendent jusqu'à un escalier monumental en marbre qui conduit à l'atrium de la basilique. A la place de l'ancien édifice, l'église moderne a été reconstruite en 1640 dans le style de l'époque, avec cette fastueuse profusion de marbres et de dorures qui écrasent de leur luxe la plupart des églises d'Italie. Le pavé des trois nefs et du chœur est encore formé d'un riche dallage présentant une grande variété de dessins et de couleurs. Des peintures sont répandues à profusion sur toutes les murailles ; la coupole en est entièrement couverte. Mais c'est avec tristesse qu'on parcourt aujourd'hui ces vastes portiques ; le vide et le silence se sont faits dans ce monastère si plein de vie autrefois ; vingt

moines, gardiens des trésors de la bibliothèque, habitent seuls cet immense domaine. Le voyageur qui, du haut de la grande terrasse, contemple les immenses territoires qui furent autrefois soumis à la juridiction et à l'autorité de la célèbre abbaye, peut méditer sur les révolutions nombreuses qui ont abattu sa puissance et anéanti son influence[1].

D'après les prescriptions de saint Benoît, les moines du Mont-Cassin devaient se livrer à la lecture et à la copie des livres religieux. Ces travaux intellectuels firent surgir dès l'origine quelques esprits cultivés qui laissèrent de nombreux écrits relatifs à la vie et aux œuvres du fondateur. Plusieurs de ces ouvrages sont parvenus jusqu'à nous ; ce sont des poésies, des chroniques, des histoires. Au nombre des plus intéressants et des plus renommés, nous pouvons citer les œuvres de Paul diacre, qui entretint avec Charlemagne les relations les plus intimes et fut pendant de longues années le directeur des écoles du monastère, pépinière où l'ordre recrutait ses plus savants religieux.

Ce mouvement littéraire devint particulièrement intense sous la direction de l'abbé Didier. La bibliothèque, reconstruite à côté de l'église, s'enrichit alors de nombreux ouvrages grecs et latins et de chroniques du

[1] La vue du grand cloître du couvent du Mont-Cassin est reproduite ici d'après un dessin de Roiard, architecte pensionnaire du roi, gravé par Berthault, publié en 1782 dans le grand *Voyage Pittoresque* de l'abbé de Saint-Non.

moyen âge. Didier lui-même montrait l'exemple, étudiait les lettres et la musique et ne craignait pas de donner à ses élèves des professeurs de science physique et médicale, et de leur enseigner tous les arts. Il faut citer le texte de Léon d'Ostie pour se faire une idée de l'importance de cet enseignement : « L'abbé Didier dirigea des envoyés sur Constantinople pour y engager des ouvriers habiles dans l'art des mosaïques et des incrustations ; les uns pour décorer l'abside, l'arc et le vestibule de la grande basilique, les autres pour assembler sur le pavé de toute l'église les variétés diverses de pierres. C'est par les œuvres de ces maîtres qu'il convient de juger le degré de perfection qu'ils pouvaient atteindre ; les figures en mosaïques sont bien vivantes, et la diversité des marbres de toutes nuances imite un parterre de fleurs. Et comme, depuis plus de cinq cents ans, le génie des arts s'était éteint en Italie, par ses soins, sous l'inspiration et avec l'aide de Dieu, afin que la pratique n'en périt pas en Italie, cet homme sage s'appliqua à faire instruire des enfants du monastère en ces deux arts ; et il ne s'en tint pas à ces deux-là seulement, il fit former par les siens de très studieux ouvriers dans toutes les œuvres qui emploient l'or et l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire, le bois, le gypse ou la pierre. »

Pierre diacre continua la chronique de Léon d'Ostie, depuis l'élection de l'abbé Didier à la papauté jusqu'à la mort de l'anti-pape Anaclet. Un des plus illustres élèves de l'école philosophique du Mont-Cassin, fut

saint Thomas d'Aquin, qui plus tard fixa sa vocation monastique sous la règle de saint Dominique. Pendant le xve siècle, l'école de peinture et d'enluminure devint florissante, elle produisit de nombreux manuscrits, missels, antiphonaires destinés au service de l'église, presque aussi beaux que ceux de la cathédrale de Sienne. Enfin jusqu'aux dernières années du xviiie siècle, les travaux les plus variés, les plus intéressants dans toutes les branches du savoir humain ne cessèrent d'illustrer l'ordre fondé par saint Benoît.

Tel était ce célèbre monastère ; par cet exposé très rapide des phases et des vicissitudes de son existence nous savons que, s'il eut quelques moments brillants pendant les siècles qui suivirent sa fondation, c'est avec le xie qu'il prit une prépondérance indiscutable sur toutes les questions politiques, littéraires et artistiques qui s'agitèrent au moyen âge, et devint à partir de cette époque le couvent le plus riche et le plus éclairé de l'Italie.

A ce moment, par l'invitation d'un de ses plus illustres abbés, le Mont-Cassin fait appel à l'art byzantin pour orner sa basilique et créer une école. Afin de mesurer l'influence que ces maîtres grecs exercèrent sur la primitive renaissance des arts en Italie, il faut se rappeler que le grand mouvement artistique qui suivit l'empereur Constantin d'Occident en Orient, s'était produit sur un sol tellement fécond, qu'il avait fourni sous

Justinien des œuvres magistrales et des artistes d'une habileté rare. Si les artistes grecs étaient descendus de ce sommet pendant les siècles suivants, leurs productions étaient encore, à l'époque dont nous nous occupons, bien supérieures à celles qui depuis longtemps avaient vu le jour en Italie.

Léon l'Isaurien eut beau déclarer en 726 une guerre acharnée aux images, briser les statues, blanchir à la chaux les murs des églises recouvertes de fresques, massacrer les femmes qui voulaient défendre de pieux emblèmes et brûler dans leur basilique les gardiens des bibliothèques, ni lui ni ses successeurs dans cette œuvre d'extermination ne purent parvenir à une destruction générale et complète. D'ailleurs, l'édit était impopulaire ; il visait surtout la déchéance des ordres monastiques dont l'influence toujours croissante menaçait de devenir toute-puissante et tenait les empereurs en tutelle. Bien qu'il fut confirmé en 754, par un concile tenu à Constantinople, l'impératrice Irène veuve de Léon IV, chercha a en atténuer les effets : en 787, elle réussissait à faire assembler un concile à Nicée où le culte des images était de nouveau déclaré conforme aux Ecritures, et les mosaïques étaient placées sous le patronage de l'Eglise. Malgré l'avantage que reprirent les iconoclastes sous Léon l'Arménien et sous Théophile (842), leur cause était définitivement perdue. A la mort de ce dernier et sous l'influence de sa veuve Théodora, on décida de célébrer chaque année une grande fête,

la fête de l'orthodoxie, en l'honneur du rétablissement du culte des images.

Beaucoup des anciennes peintures avaient donc pu être préservées de la destruction, et les moines mosaïstes du XIe siècle trouvaient encore à s'inspirer d'après de beaux modèles et à recueillir d'anciennes et saines traditions.

Il y a plus, des luttes iconoclastes il sortit une véritable renaissance artistique. Non seulement, les artistes des couvents, loin de se laisser décourager par ces persécutions n'en travaillèrent qu'avec plus d'assiduité et d'obstination ; mais il s'était formé en dehors d'eux une école laïque et indépendante, s'inspirant aux sources de l'antiquité païenne et favorisée par les empereurs, afin d'enlever aux arts le caractère sacré, mais non de les détruire. Théophile, un des iconoclastes les plus ardents, avait même fait élever des églises d'où les représentations figurées furent écartées, mais où l'on prodigua du moins toutes les richesses de la décoration ornementale

Jamais l'empire byzantin ne fut plus puissant que pendant les IXe et Xe siècles. Le fondateur de la dynastie, Basile le Macédonien (867-886), donna l'exemple d'une protection éclairée accordée aux arts. Parmi les princes de la famille, Constantin Porphyrogénète fut un lettré et un artiste ; il peignait lui-même et passait pour un maître, fondait les métaux et exécutait pour son palais des portes d'argent enrichies d'oiseaux aux couleurs

variées. Après les iconoclastes, la réaction monastique n'est donc pas complète, mais les peintres orthodoxes sont entraînés à chercher des formes nouvelles et à s'écarter des usages traditionnels ; l'art pendant les IX[e] et X[e] siècles, prend une allure plus libre et plus vivante, et cette liberté s'affirme surtout, à Constantinople, dans les œuvres décoratives et dans les manuscrits exécutés pour les membres de la famille impériale.

Il n'en est pas de même dans les églises et les établissements monastiques. Les ordonnances des pères du concile de Nicée étaient demeurées en vigueur. « Les images, disaient-ils, doivent être peintes, non pas d'après la fantaisie des artistes, mais d'après les lois et les traditions approuvées par l'Eglise catholique... Aux peintres d'exécuter, aux pères d'ordonner et de régler. » Malgré cette rigoureuse sévérité, si les sujets sont conçus suivant des règles fixes, l'interprétation et les types profitent de cette influence classique, les personnages ont plus de noblesse, les figures plus de grâce et de beauté.

Cette exubérance de vie, cette surabondance de moyens devaient faciliter aux arts byzantins la conquête du monde. Ils pénètrent bientôt, en effet, au cœur de l'ancienne civilisation latine et l'architecture orientale est adoptée jusqu'au fond de la Gaule et sur les rives du Rhin. En Italie, après avoir été une première fois repoussé au VI[e] siècle, le style byzantin fait une

nouvelle apparition au xe; au xie, il triomphe. Pour briser ces barrières, deux voies lui ont été ouvertes, il arrive au midi avec les Sarrasins, conquérants de la Sicile, au nord avec les croisés qui l'implantent à Venise. Dès cette époque, le génie grec va donner aux arts italiens plus d'élévation et plus de mysticité, marquer la mosaïque surtout, d'un caractère étrange et grandiose, donner aux types une ampleur et une sévérité jusqu'alors inconnue.

Les mosaïstes grecs arrivèrent donc au couvent du Mont-Cassin avec leur art et leur habileté pratiques ; ils savaient fondre les métaux destinés aux colorations diverses, préparer le ciment et disposer les cubes de verre, procédés perdus depuis longtemps en Italie. Mais quels étaient ces Grecs et surtout quel était l'art qu'ils apportaient avec eux ? Telles sont les questions qu'il importe de résoudre avant de poursuivre l'étude des mosaïques italiennes. Pour être fixés sur ces points importants, il nous faut sortir d'Italie et faire une courte excursion sur le sol de la Grèce, entrer dans quelques-uns de ses anciens couvents à la suite de voyageurs archéologues ou peintres, et examiner les documents précieux qu'ils renferment.

LES COUVENTS DU MONT-ATHOS

Le plus célèbre des couvents grecs, l'Athos, ou, comme disent les grecs orthodoxes, l'*Agion-Oros*, la Montagne

sainte, est une agglomération de vingt-trois monastères situés dans une presqu'île dont la surface peu étendue, est entièrement occupée par le mont Athos. Cette montagne qui surgit des flots et s'élève droite comme une muraille à des hauteurs qui atteignent quelquefois mille mètres, est reliée à la terre par un isthme très étroit ; Xerxès l'avait fait percer pour donner passage à sa flotte.

Dès les premiers siècles de l'Église, de nombreux cénobites choisirent cette retraite pour y vivre loin du monde et des persécutions, et, lorsque le christianisme triomphant se vit élever des temples magnifiques dans Byzance, les solitaires de l'Athos, devenus plus nombreux et encouragés par l'empereur, purent aussi bâtir des églises et se réunir auprès d'elles. C'est ainsi que peu à peu, se forma une population d'environ six mille hommes, vivant depuis quinze siècles dans les plis de la montagne, ayant adopté la règle de saint Basile, groupés au nombre de cinq cents dans chaque monastère, régis et gouvernés comme dans une république, par un conseil supérieur réuni à Kariès, la capitale de l'île.

Les documents relatifs à la primitive histoire de l'Athos font complètement défaut, mais, au xe siècle, tous les couvents qui s'y voient aujourd'hui existaient déjà.

Depuis cette époque, les moines se sont contenté d'entretenir les bâtiments de leurs monastères sans y apporter aucune modification importante ; ils y ont

ajouté ce qui leur paraissait absolument nécessaire, sans suivre aucun plan, et sans apporter à ces travaux aucune règle. Ces couvents, entourés d'une haute muraille, ne sont accessibles que par une porte bien gardée, et protégée par l'image de la Panagia; les cellules des moines sont entassées dans un enchevêtrement d'escaliers, de couloirs, de chambres et de logettes en bois, dont plusieurs font saillie sur le mur extérieur, et paraissent suspendus en encorbellement comme les mâchicoulis d'une forteresse[1]. A travers cette longue suite de siècles l'activité des moines basiliens s'est complètement éteinte; non seulement les bibliothèques, qui contenaient de riches trésors, ont été abandonnées, mais l'art de la peinture, cultivé autrefois avec tant de zèle, n'est plus représenté à l'Athos, que par quelques ébauches informes.

Dans chaque centre religieux, l'église ou les églises, car il en a quelquefois plusieurs, occupent le centre d'une grande cour, et sont toujours précédées de la fontaine sacrée; la disposition habituelle de leur plan est celle d'une croix grecque avec coupole sur pendentifs. Les plus importantes, celles des couvents de Vatopédi et d'Agia-Labra ont été fondées par saint Athanase, reconstruites et enrichies par l'empereur Nicéphore en 985. C'est aux libéralités impériales et au zèle pieux de quelques princesses que sont dues les magnifiques déco-

[1] DOMINIQUE PAPETY. *La peinture byzantine et les couvents de l'Athos*. Revue des Deux Mondes. Juin 1847.

rations de mosaïques qui ornaient autrefois ces églises. On en retrouve aujourd'hui quelques fragments ; les vestiges les plus remarquables se rencontrent dans le catholicon de Vatopédi.

Au tympan de la porte du narthex extérieur, une mosaïque à fond d'or représente le Christ entouré de la Vierge et de saint Jean ; c'est exactement la répétition du tableau qui surmonte la porte de l'église de Grotta-Ferrata. Aux deux côtés de cette même porte, deux cadres contiennent l'Ange et la Vierge, personnages de l'Annonciation et le même sujet est répété à l'intérieur de l'église. Enfin, dans le tympan d'une des portes conduisant du narthex extérieur au narthex intérieur, se trouve une figure de saint Nicolas. Au siècle dernier on a pu signaler d'autres mosaïques, mais depuis elles ont disparu. Dans un autre couvent, à Xénophon, on peut encore constater l'existence de deux figures en mosaïque qui ont été déplacées et devaient faire partie d'un ensemble plus considérable ; et c'est tout [1].

Ces quelques restes trop peu nombreux, d'une ancienne splendeur, ne suffiraient pas à nous donner une idée exacte de l'importance à laquelle était parvenue l'école du Mont-Athos, et de l'activité artistique des moines qui la composaient, si nous ne savions que des peintures reproduisant les mêmes sujets sont venues peu à peu remplacer les mosaïques primitive détruites.

[1] C. Bayet. *L'Art byzantin*.

Ces peintures méritent à ce titre d'être étudiées car elles nous ont transmis les types anciens et l'ordonnance des décorations originales.

Ainsi, dans l'église du couvent d'Agia-Labra, à travers un fouillis de dentelures et de ciselures dorées entremêlées de sombres peintures à l'encaustique, au milieu d'un ramassis de meubles et d'ustensiles en marqueterie de bois d'une grande richesse, faits par les moines pour remplacer les chaires et les ambons de marbre, on peut admirer un ensemble complet de belles fresques qui, du sommet de la coupole jusqu'au bas des nefs, décorent les murailles de compositions du style byzantin le plus pur. Au centre de la coupole on voit un grand disque dans lequel apparaît l'image colossale du Christ en buste, la tête entourée d'un nimbe crucifère. Il a les cheveux blonds, la barbe et les sourcils noirs; ses yeux sont d'une grande douceur; d'une main il enseigne ou bénit, et de l'autre, tient le livre des Évangiles. Autour de lui, dans une zone qui s'étend sur les parois inférieures de la voûte, défile la divine liturgie : les archanges debout, vêtus de dalmatiques d'or, tiennent à la main de grands sceptres surmontés de l'image du Christ. Leur attitude, leurs grandes ailes déployées, le nimbe dont leur tête est ornée leur donnent une grande majesté. Au-dessus de ces personnages voltigent de petits anges qui, comme de purs esprits, n'ayant conservé de la forme humaine que

la tête, siège de l'intelligence, planent dans les régions célestes. Dans les pendentifs, les quatre Évangélistes écrivent sous la dictée des apôtres. Le reste des murailles est couvert de sujets tirés des livres sacrés.

Il faut le remarquer, dans toutes les églises de l'Athos, les peintures sont réparties avec une complète uniformité. Avant de pénétrer dans le lieu saint, on voit, dans le narthex, le jugement dernier représenté avec un luxe de détails terrifiants ; à côté, les saints guerriers, couverts d'armures et l'épée à la main gardent l'entrée du temple. Dans le narthex intérieur, on retrace les légendes de l'Ancien Testament ou l'histoire des martyrs. La *Mort de la Vierge* se trouve toujours placée au-dessus de la porte d'entrée, et sur les murs latéraux s'étalent les scènes de la vie de Jésus. Les deux bras de la croix sont réservés aux saints de l'église militante et à ceux qui protégèrent le christianisme naissant ; ils sont debout, vus de face et n'ont entre eux aucun lien de composition ni d'ajustement ; ce sont des figures isolées se détachant sur le fond d'or. Dans tous les couvents, non seulement de l'Athos, mais de la Grèce entière, comme nous le verrons tout à l'heure, la disposition est la même, les mêmes sujets sont traités de la même manière, les personnages isolés occupent les mêmes poses. C'est la règle immuable de l'art byzantin ; mais si les principes sont rigoureux, on peut découvrir dans les types des variantes considérables ; l'idéalisme le

plus suave s'y trouve à côté des conceptions les plus terribles.

Rien est-il plus charmant, que la Vierge byzantine soutenant son enfant dans ses bras et se penchant vers lui avec une sollicitude toute maternelle, posant sur lui son regard calme, virginal, divin, déjà mélancolique, comme présageant les douleurs futures? Et combien ce type naturel, exquis, créé par un artiste de génie ou bien atteint par une succession de tentatives heureuses, devait répondre aux aspirations du christianisme! Combien il était la traduction visible de cette religion de charité et de douceur, puisqu'il s'est perpétué jusqu'au siècles les plus brillants de la Renaissance, et que le Sanzio lui-même l'a reproduit presque textuellement dans ses plus suaves compositions. Ce sentiment du plus pur idéalisme se retrouve encore dans les figures d'archanges; dans cette magnifique composition de la divine Liturgie où les anges soutenant, sur un lit funèbre, le corps inanimé de Notre-Seigneur sont escortés de toutes les puissances célestes évoquant l'idée de triomphe et de résurrection. Et que dire de cette scène de la *Mort de la Vierge*, interprétée partout avec un tel sentiment de sérénité et de grandeur que toute idée pénible s'en éloigne, que la Mère du Christ semble s'endormir sur la terre pour aller au ciel retrouver son divin Fils.

Il en est de même de plusieurs autres représentations de l'école byzantine ; mais, à côté de ces types charmants,

de ces suaves figures, cette école a perpétué des scènes effrayantes et horribles, des physionomies farouches, des corps qui se disloquent, des os qui percent sous la peau. Faut-il voir dans les sombres et terrifiants *Jugements derniers*, tableaux de toutes les misères qui attendaient le pécheur après sa mort, une exhortation salutaire pour exciter les moines à ne pas tomber dans le péché? Étaient-ils peints, au contraire, à l'adresse de ceux qui ne faisaient pas partie des ordres religieux? Empereurs, rois, évêques et peuple devaient-ils être exposés dans l'autre vie à ces peines horribles exprimées avec un dévergondage d'imagination qu'expliquent les violences monacales des premiers siècles?

Ces bizarreries, cette diversité, n'empêchent pas, comme nous l'avons dit, l'art byzantin d'avoir toujours obéi à des principes immuables, d'avoir été guidé par des règles fixes, d'avoir reproduit des types convenus; et ce fut là sa perte. Ces principes, ces règles définies par les conciles s'étaient perpétués par la tradition; ils avaient pour raison d'être, d'exprimer un fait religieux, admis, indiscutable, ne devant subir de variations, ni dans le texte, ni dans l'interprétation figurée. Un moine de l'Athos fit plus encore; il réunit toutes les traditions byzantines en une codification écrite. Se basant sur les travaux importants d'un autre moine nommé Manuel Pauselinos de Thessalonique, à qui, d'après la légende de l'Athos, il faudrait attribuer toutes les peintures faites

ou refaites aux XIIe ou XIIIe siècles, car tout est hypothétique à l'endroit de ce maître, le moine Denys a écrit un *Guide* ou manuel, donnant avec des indications sur la technique de l'art du peintre, des règles s'appliquant à la façon de dessiner tous les personnages, et d'interpréter toutes les scènes religieuses. Depuis cette époque, c'est-à-dire depuis la fin du XVe siècle, ce *Guide* a servi à refaire et à restaurer toutes les peintures des couvents de l'Athos. Franchissant les limites de la montagne sainte, l'autorité du manuel s'est étendue au dehors, et la peinture religieuse byzantine est devenue un procédé à l'aide duquel le plus ignorant des moines peut décorer les voûtes et les murailles des nouvelles églises.

L'art byzantin, tel que nous l'a légué le XIe siècle, brillant encore d'un vif éclat, mais déjà décroissant après avoir atteint son apogée, se trouve largement représenté dans beaucoup d'églises et de couvents de la Grèce ; mais presque toujours, comme à l'Athos, des peintures à l'encaustique sont venues remplacer les mosaïques primitives, en altérer l'effet et le sentiment.

Aussi sommes-nous heureux de pouvoir citer, grâce à de récents voyages et à de très intéressants travaux, un exemple, presque unique en Grèce, d'une vaste décoration en mosaïque conservée à peu près intacte, et dont l'origine peut être fixée avec certitude au XIe siècle.

LE COUVENT DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

C'est à la belle étude, faite par M. Charles Diehl, ancien membre des écoles de Rome et d'Athènes, professeur à la faculté des lettres de Nancy, que nous allons emprunter les détails suivants sur l'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc, en Phocide[1].

Au milieu des montagnes de la Phocide vivait, aux premières années du xe siècle, un ermite nommé Luc, qui acquit par ses vertus une grande réputation de sainteté. A sa mort, on érigea une chapelle sur son tombeau, et, dans le voisinage, on construisit une église dédiée à sainte Barbe, pour laquelle il avait professé toute sa vie une grande vénération. Telle fut l'origine du couvent de Saint-Luc. A la suite d'une longue période de troubles et de désastres, le xie siècle inaugura pour la Grèce une époque de calme et de repos. Basile II, après être venu à Athènes en 1018 célébrer le triomphe de ses armes, entreprit de réparer de son mieux les désastres causés par les invasions bulgares ; il autorisa, dans ce but, la fondation de plusieurs églises et de nombreux monastères. La construction de la grande église de Saint-Luc remonte à cette époque et la décoration intérieure en mosaïque n'est que de quelques années postérieure.

[1] ETUDES D'ARCHÉOLOGIE BYZANTINE. Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Année 1889.

Rien n'avait été négligé pour permettre à cette église de lutter de splendeur avec les plus belles de la Grèce. Sans tenir compte des difficultés que pouvait présenter le transport des matériaux à travers un pays reculé, couvert de montagnes désertes, les marbres les plus précieux furent mis en œuvre pour former le revêtement splendide qui, divisé en différents compartiments, règne tout autour de l'église depuis le sol jusqu'à la naissance des voûtes. Le pavement, d'une grande richesse, est également composé de dalles de marbre encadrées de bandes de mosaïques (*opus alexandrinum*).

A cette belle décoration, il faut ajouter la splendeur des mosaïques sur fond d'or qui couvraient toutes les voûtes de l'édifice et dont la plus grande partie est parvenue jusqu'à nous en parfait état de conservation. Elles ont à nos yeux une importance capitale; non seulement elles nous permettent d'apprécier l'état général de l'art du mosaïste en Grèce vers le milieu du XIe siècle, de déterminer ses tendances, ses mérites, ses faiblesses, mais nous pouvons, en les étudiant, nous rendre un compte exact de la valenr du bagage artistique rapporté de Grèce au couvent du Mont-Cassin, et faire la part de l'influence que va exercer l'iconographie byzantine sur les représentations de même ordre exécutées plus tard en Italie.

Les mosaïques de Saint-Luc, rapprochées des peintures du Mont-Athos, donnent à ces dernières un cachet d'authenticité que nous n'avions pu déterminer directe-

ment par suite de l'absence des mosaïques qu'elles sont venues remplacer et du manque de documents écrits. Par leur existence, elles certifient celle des mosaïques des couvents de la Montagne sainte, elles nous indiquent qu'au XIe siècle il y avait, en Grèce, de nombreux édifices totalement recouverts de ce brillant revêtement, elles prouvent la vitalité et l'importance des écoles artistiques à cette époque et viennent confirmer le récit du chroniqueur Léon d'Ostie.

Deux narthex précèdent l'édifice ; le premier ajouté vers 1582, à la suite de travaux nécessités par un tremblement de terre, ne présente aucune particularité intéressante. Le second narthex, celui qui dépendait de la construction primitive, est partagé en trois parties par des voûtes d'arête et terminé à ses extrémités par deux absidioles, hémicycles surmontés de voûtes en forme de niches. Ces arcs, ces voûtes, ces niches, ainsi que les tympans des arcades appuyées au grand mur de l'église, sont ornés de mosaïques sur fond d'or, admirablement conservées, sauf quelques petites parties remplacées par de la peinture.

Deux grandes scènes occupent les niches hémisphériques. L'une représente l'*Attouchement de saint Thomas :* le Christ est assis vêtu d'une tunique dorée et enveloppé d'un manteau de pourpre violette, la tête ceinte d'un nimbe crucifère. Il lève la main droite et laisse voir la marque d'une plaie ; de la gauche, également transpercée,

il écarte sa tunique et découvre la blessure de son côté; de la tête et des plaies partent des rayons dorés. Agenouillé devant Notre-Seigneur, saint Thomas met un doigt dans la plaie du côté. Les apôtres, vêtus comme saint Thomas de larges toges blanches habilement drapées, entourent cette scène. Tous ces personnages ont des poses naturelles et des têtes expressives, le modelé des visages et des mains est excellent. Nous retrouverons ce sujet dans la basilique de Monreale, il est du reste très rarement représenté.

La niche opposée est décorée d'une mosaïque non moins intéressante. Elle représente la *Sainte Ablution*, ou le *Lavement des pieds*. Le Christ, vêtu d'une tunique dorée, recouverte d'un manteau de pourpre, est agenouillé devant saint Pierre auquel il lave les pieds; un autre apôtre jeune, imberbe, assis sur le même banc se prépare à recevoir l'ablution; les autres apôtres, groupés debout, assistent à la scène. Comme dans l'épisode de saint Thomas, les têtes sont excellentes, le modelé des parties nues habilement rendu, les draperies bien disposées.

Deux compositions sont à noter parmi beaucoup d'autres, placées aux voûtes de ce narthex, véritable musée de mosaïque. La première est une *Crucifixion :* Le Christ est figuré presque nu, simplement couvert d'un linge qui tombe de la ceinture jusqu'aux genoux, le corps maigre et déjeté, la tête retombant sur la poitrine. La croix est plantée sur un monticule dans lequel

apparaît une tête humaine ; car, selon le Manuel, la croix doit être dressée sur le tombeau d'Adam, afin que le corps du premier pécheur soit purifié par le sang du Rédempteur. Du côté gauche, la Vierge debout lève une main vers Jésus et soutient de l'autre un pan de son manteau, saint Jean l'Evangéliste, placé à droite, couvert de longs vêtements blancs, est remarquable par son expression de douleur et de tristesse.

La seconde mosaïque représente la *Résurrection*, l'Anastasis : le Christ triomphant de l'enfer et plantant sur la montagne la croix du salut. Nous reviendrons plus en détail sur ce sujet, fréquemment traité par les peintres byzantins, à propos de la grande mosaïque de Torcello. Le reste des arcs et des voûtes du narthex est occupé par des personnages détachés, saints ou anges dont les vêtements sont en général bien drapés, mais auxquels des têtes trop allongées et des corps au contraire trop raccourcis et mal proportionnés, donnent un air de gaucherie assez disgracieux.

Au-dessus de la porte qui mène dans l'église, le Christ est représenté en buste : c'est le Dieu Pantocrator qui apparaît en Grèce avec le XIe siècle, tel que nous le retrouverons au XIIe dans les mosaïques de Sicile. L'aspect de son visage est noble et sévère, le front est élevé, la bouche forte, les joues bien modelées ; la barbe et la moustache brune, sont traitées avec un soin tout particulier, de longs cheveux bruns tombent de chaque côté sur ses épaules. Il est vêtu d'une tunique

dorée et d'un manteau bleu relevé sur le côté droit. La main droite s'appuie sur sa poitrine, la gauche, cachée sous le manteau, soutient un livre ouvert où on lit une inscription grecque. C'est de ce type plein de noblesse et d'austérité que naîtront les Christs farouches qu'inventera le XIIIe siècle.

De même que dans le narthex, les voûtes de l'église sont entièrement couvertes de mosaïques ; mais au lieu de scènes formant tableaux, ce sont les personnalités les plus illustres de l'ascétisme byzantin, qui se détachent ici sur les fonds d'or; presque tous ces saints, personnages couverts du sombre vêtement des moines, sont dans l'attitude de la prière ou du recueillement. Dans les deux bras de la croix, Jésus-Christ et la Vierge occupent les places d'honneur, environnés de prophètes et d'archanges ; et, dans les deux absides qui correspondent aux nefs latérales, on voit de saints évêques vêtus du costume épiscopal. Les grands arcs qui supportent la coupole sont ornés des figures de saints guerriers en costume militaire et, au sommet, d'un médaillon renfermant le buste d'un saint. Celui des arcs qui correspond à l'abside principale se distingue en ce que le médaillon central est occupé par le buste du Sauveur et que les archanges Michel et Gabriel lui servent de garde d'honneur.

Ces deux remarquables figures sont dignes d'arrêter un instant notre attention. Les deux archanges se pré-

sentent de face, vêtus d'une robe blanche par-dessus laquelle est passée une longue tunique bleue ornée au col, sur le devant et dans le bas, d'une large bande d'or. Ils portent, attachées à leurs épaules, de grandes ailes violettes, diaprées, rayées de lumière d'or. Leurs pieds sont chaussés de bottines de pourpre; de la main gauche, ils tiennent un long sceptre d'or terminé par une plaque portant écrite l'acclamation ΑΓΙΟΣ ; la tête nimbée est imberbe et les cheveux blonds bouclés sont traversés par une bandelette d'or. Ces beaux adolescents, au corps élégant et souple, semblent encore inspirés par les modèles de la sculpture antique, ce sont de véritables cariatides peintes, qui représentent un type d'une grande noblesse fréquemment employé par l'iconographie byzantine. On les retrouve dans des mosaïques de la même époque à l'église de Nicée et nous en verrons de beaux exemples, un peu postérieurs, aux églises de Sicile et à la cathédrale de Torcello.

Les mosaïques de la coupole n'existent plus, quelques plaques d'or sont seules restées adhérentes à la voûte, les sujets ont été remplacés, comme cela a été fait dans d'autres parties de l'église, par de grossières peintures reproduisant les dispositions de la décoration primitive. Au centre, le Christ est environné de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et des quatre archanges. Une zone circulaire qui entoure ce premier motif, contient seize prophètes. Des quatre mosaïques qui ornaient les pendentifs, trois subsistent encore, la quatrième est rem-

placée par une peinture récente. Elles représentent l'*Annonciation,* la *Nativité*, la *Présentation au Temple,* et le *Baptême du Christ*. Ces mosaïques sont d'un mérite inférieure à celles du narthex.

Il faut citer encore un très curieux sujet, dont on trouve cependant quelques rares exemples dès le IXe siècle. C'est la *Pentecôte :* cette mosaïque recouvre la calotte sphérique du bêma, sorte de chœur avancé qui précède directement l'abside et la sépare de la nef principale. Au centre de la voûte, dans un cercle à fond bleu, on voit un trône recouvert d'un coussin sur lequel est placé le livre des évangiles; une colombe représentant le Saint-Esprit, la tête ornée du nimbe crucifère, se tient posée sur le livre. Douze rayons renfermant chacun une langue de feu, s'échappent de ce cercle et descendent sur la tête des douze apôtres assis sur des sièges placés à la circonférence de la coupole : les uns tiennent en main un parchemin roulé, les autres un livre; tous sont vêtus de blanc. Les têtes sont bonnes, les expressions variées, les mouvements souples. Les quatre pendentifs complètent la scène; ils sont occupés par des groupes de personnages s'entretenant ensemble et levant les yeux vers les apôtres. Voilà bien un drame entier, symbolisé avec un bonheur d'expression peu ordinaire, et adapté avec une parfaite convenance à l'emplacement qui lui avait été désigné.

Dans la concha de l'abside, la Madone est assise sur un trône. Un grand manteau bleu la couvre entièrement

et sa tête nimbée est entourée d'un long voile brodé d'or. La pose est élégante, le visage bien modelé. Elle tient, assis sur ses genoux, l'Enfant Jésus, vêtu d'une tunique dorée; Il bénit dans une attitude pleine de souplesse et de charme.

Nous nous sommes attachés à être aussi bref que possible dans cette longue énumération des mosaïques du couvent de Saint-Luc, mais elles sont d'un intérêt capital, pour la suite de nos études. On n'y retrouve plus la majesté des compositions du VIe siècle admirées à Ravenne, ni l'idéale beauté des figures du IX[1]; mais les attitudes sont encore bonnes, la composition n'a pas cessé d'être habile, et tout souvenir de l'antiquité grecque est loin d'être effacé.

L'art byzantin était donc encore vivace en Orient au XIe siècle et produisait de grandes œuvres. Il y avait des écoles, des artistes, et de nombreux donateurs entretenaient leur zèle. Rien de tout cela n'existait en Italie ; les invasions, les guerres, les divisions, les querelles perpétuelles avaient tout détruit. Or, les dessins rapportés de Grèce par Papety, dessins qu'il nous a été donné d'examiner à une époque déjà éloignée, mais dont on ne peut mettre en doute la fidélité, les travaux et les descriptions de voyageurs archéologues ayant

[1] Voir le manuscrit grec connu sous le nom de *Grégoire de Nazianze*, exécuté de 867 à 886, conservé à la Bibliothèque Nationale sous le numéro 510.

visité les mêmes monastères à une époque plus récente, nous montrent, dans les mosaïques et les peintures encore existantes, des types identiques et des dispositions semblables à ce que nous trouvons dans les premières mosaïques exécutées en Italie sous l'inspiration des artistes du Mont-Cassin. Les inscriptions qui accompagnent les mosaïques grecques en fixent la date aux premières années du XIe siècle ; il est donc permis d'affirmer que le style, le mode d'interprétation, l'art, en un mot, précieusement conservé dans les couvents de la Grèce, a suivi la voie que nous avons indiquée pour s'introduire en Italie ; et que ces retraites ont fourni les moines mosaïstes, les maîtres et les fondateurs de l'école créée par l'abbé Didier en 1066.

Nous ne serons plus surpris à l'avenir de trouver en Italie, un art nouveau et, aux voûtes des églises, des types vrais, naturels, des expressions de pardon et de douceur à la place qu'occupaient ces figures quelquefois brutales et barbares qui nous ont étonné, que nous avons même admirées mais qui ne nous ont point charmé.

A la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe, les manifestations de cet art régénéré sont encore bien rares à Rome et dans l'Italie centrale, et cette pénurie fait d'autant plus regretter la disparition des mosaïques qui décoraient l'église du Mont-Cassin.

Mais, bientôt l'art byzantin, dans la plénitude de son

expression, va apparaître aux deux extrémités de la péninsule : en Vénétie et en Sicile. Nous allons trouver dans les églises de ces deux contrées tous les sujets, toutes les scènes, toutes les représentations que nous venons de voir aux voûtes des couvents grecs; et si nous sommes amenés à constater quelques modifications dans leur interprétation, elles seront dues au génie propre à l'Italie, à cet esprit d'assimilation qui, à toutes les époques, a su s'approprier les civilisations les plus diverses, les arts les plus variés, en leur imprimant toujours un caractère local, tellement particulier et tellement vivace, qu'il semble leur avoir donné naissance.



Chérubin, mosaïque.



Jacobus Torriti, mosaïste.
(Abside de Saint-Jean de Latran.)

TABLE DES CHAPITRES

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

DES CATACOMBES

CHAPITRE II

MOSAÏQUES

CHAPITRE III

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AU IVe SIÈCLE. — PREMIÈRE ÉPOQUE

CHAPITRE IV

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX Ve ET VIe SIÈCLES. — DEUXIÈME ÉPOQUE

CHAPITRE V

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX Ve ET VIe SIÈCLES. — DEUXIÈME ÉPOQUE (SUITE)

CHAPITRE VI

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AUX VIIe ET VIIIe SIÈCLES. — TROISIÈME ÉPOQUE

CHAPITRE VII

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AU IXe SIÈCLE. — QUATRIÈME ÉPOQUE

CHAPITRE VIII

RAVENNE

ÉDIFICES CONSTRUITS ET DÉCORÉS PENDANT LES Ve, VIe et VIIe SIÈCLES

CHAPITRE IX

NAPLES. — CAPOUE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU Ve AU XIIIe SIÈCLE

NAPLES

CAPOUE

CHAPITRE X

MILAN

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU Ve AU XIIe SIÈCLE

CHAPITRE XI

ÉPOQUE DE TRANSITION

TABLE DES DESSINS



PLANCHES HORS TEXTE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
RUE BONAPARTE, 28, PARIS

LES
MONUMENTS DU CHRISTIANISME
AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 DESSINS
D'APRÈS DES DOCUMENTS CERTAINS OU D'APRÈS NATURE

PAR
GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE



SOMMAIRE DU PREMIER VOLUME

INTRODUCTION

Basiliques grecques. — Basiliques romaines païennes. — Relations entre la société civile romaine et la société chrétienne. — Les persécutions. — Les arts chez les premiers chrétiens. — Transformation des basiliques.

CHAPITRE PREMIER

DES CATACOMBES

Les catacombes romaines. — Leurs origines. — Leurs dispositions. — Cimetières particuliers. — Cimetières collectifs. — Division de Rome en *tituli* ou paroisses. — Abandon des catacombes. — Leur restauration. — Peintures chrétiennes des catacombes. — Sujets tirés de l'*Apocalypse* de saint Jean. — Comparaison entre l'interprétation byzantine et l'interprétation romaine.

CHAPITRE II

MOSAÏQUES

Mosaïques antiques païennes. — Pavements. — Musée de Naples. — Pompéi. — Musée *Pio-Clementino* à Rome. — Palerme. — Constantine. — Mosaïques chrétiennes dans les catacombes. — Mosaïques chrétiennes. — Etat de la ville de Rome en 1892.

CHAPITRE III

ROME

MONUMENTS CHRÉTIENS AU IVe SIÈCLE. — PREMIÈRE ÉPOQUE

Fâcheuse influence de la religion chrétienne sur les lettres. — Exhortation de Constantin aux évêques. — Encouragement aux artistes. — Construction des premières églises sous son règne. — Eglise de Sainte-Constance. — Mosaïques de la coupole, des voûtes, des absides. — Basilique de Sainte-Agnès. — Mosaïque de l'abside. — Eglise de Sainte-Pudentienne.

CHAPITRE VIII

RAVENNE

ÉDIFICES CONSTRUITS ET DÉCORÉS PENDANT LES Ve, VIe et VIIe SIÈCLES

CHAPITRE IX

NAPLES. — CAPOUE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU Ve AU XIIIe SIÈCLE

CHAPITRE X

MILAN

BASILIQUES ET MOSAÏQUES DU Ve AU XIIe SIÈCLE

CHAPITRE XI

ÉPOQUE DE TRANSITION

PLANCHES HORS TEXTE

SOMMAIRE DU SECOND VOLUME

CHAPITRE XII

ITALIE MÉRIDIONALE

CHAPITRE XIII

SICILE

CHAPITRE XIV

SICILE

CHAPITRE XV

VÉNÉTIE

CHAPITRE XVI

TOSCANE

CHAPITRE XVII

ROME

CHAPITRE XVIII

ROME

CHAPITRE XIX

ROME

CHAPITRE XX

ROME

CHAPITRE XXI

ROME

CHAPITRE XXII

ROME

Tombeau de Guillaume Durand à l'église de Sainte-Marie sur Minerve. — La mosaïque. — La famille des Cosmati. — Couvent de la Sainte-Trinité. — Mosaïque du médaillon. — Église de Saint-Georges en Vélabre. — Décoration de l'abside. — Basilique de Saint-Laurent hors les Murs. — Basilique funéraire. — Reconstruction de Sixte III. — Reconstruction de Pélage II. — Transformation d'Honorius III. — Plan général. — Le portique. — Disposition intérieure particulière. — Mosaïque de l'arc de la tribune. — Le trône épiscopal.

CHAPITRE XXIII

ROME

Église et couvent de Sainte-Marie *in Ara Cœli.* — La mosaïque de la façade. — Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. — Sa fondation par sainte Hélène. — Le titre de la vraie Croix. — Plan général. — Sa transformation sous Benoît XIV. — Crypte, mosaïques de la voûte d'arête. — Les Trois-Fontaines. — Église de Sainte-Marie *Scala Cœli.* — Mosaïque de l'abside. — Église de Sainte-Marie du Peuple. — Chapelle Chigi. — — Raphaël. — Mosaïques de la coupole. — La Renaissance.

PLANCHES HORS TEXTE

1. Chapelle Palatine. — Palais Royal. — Palerme, d'après une aquarelle de M. C. Moyaux.
2. Basilique de Montreale, d'après une aquarelle de M. C. Moyaux.
3. Cathédrale de Cefalu, d'après une aquarelle de M. Clausse.
4. Basilique de Saint-Marc. — Venise, d'après une aquarelle de M. Clausse,
5. Basilique de Saint-Marc. — Venise. — Baptistère, d'après une aquarelle de M. C. Moyaux.
6. Baptistère de Saint-Jean. — Florence, d'après une aquarelle de M. Clausse.
7. Eglise de Sainte-Marie au Transtevère. — Rome, d'après une aquarelle de M. Clausse.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

